REVUE DE MUSICOLOGIE



TOME 65 1979 N° 1

En couverture :

Gravure sur bois de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien Ier* (1517).

Maquette de Jean Buisson (le Carrousel, Paris).

REVUE

DE

MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 65 1979 N° 1

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, 75002 Paris.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales. Tous ses membres sont invités à assister aux manifestations organisées par la Société ; ils reçoivent la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et bénéficient d'une réduction pour l'achat des *Publications*.

La cotisation est *au minimum* de 60 F par an pour les membres résidant en France, de 90 F pour les membres résidant à l'étranger, et de 1 000 F une fois versés pour les membres donateurs (1 500 F pour ceux qui résident à l'étranger). Les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 %.

Les cotisations doivent être réglées *de préférence par virement postal* (Société française de Musicologie, 2, rue Louvois, 75002 Paris, C.C.P. 627-08 Paris) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

***

REVUE DE MUSICOLOGIE

RÉDACTION

Jean GRIBENSKI
18, Boulevard de la Liberté
92320 Châtillon.

LIVRES POUR COMPTES RENDUS

Jean-Michel NECTOUX
2, rue Louvois
75002 Paris.

ABONNEMENT ET VENTE :

Librairie Heugel & Cie, 56 à 62, Galerie Montpensier, 75001 Paris.
Tél. 296.67.22. Règlement par virement postal (C.C.P. 251-43 Paris) ou par chèque bancaire.

Abonnement (un an, deux numéros), France : 80,75 F. Étranger : 95 F.
Le numéro : 38 F.
L'Index général (1917-1966) est en vente au prix de 15,20 F.

Les anciens numéros sont disponibles, soit en collection (de 1917 à 1939 : Kraus Reprint, New York), soit au numéro (depuis 1942) ; 1942-46 : 20,55 F ; 1947-53 : 27,45 F ; depuis 1954 : 38 F.

TOME 65 1979 NUMÉRO 1

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

ARTICLES

NOTES ET DOCUMENTS

COMPTES RENDUS

ISSN 0035-1601

Dorothy S. PACKER

Les *Chansons spirituelles* de 1597 : une anthologie protestante inconnue

Le recueil de textes intitulé *Chansons spirituelles, anciennes et nouvelles, composées à l'honneur de Dieu, pour chanter de cœur et bouche, et d'esprit, comme sainct Paul escrit* (s.l., 1597) [1] est l'une des dernières nouvelles anthologies protestantes publiées avant l'Édit de Nantes (1598).

---

1. In-16. Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Bd 1913, seul exemplaire connu. Aucune référence à ce recueil ne figure dans les ouvrages les plus importants consacrés aux chansonniers protestants : Albert ATGER, *Histoire et rôle des cantiques dans les églises réformées de langue française* (Genève, 1883) ; Henri Léonard BORDIER, éd., *Le Chansonnier huguenot du XVIe siècle* (Paris, 1870) ; Orentin DOUEN, *Clément Marot et le psautier huguenot,* 2 vols. (Paris, 1878) ; Marc HONEGGER, *Les Chansons spirituelles de Didier Lupi et les débuts de la musique protestante en France au XVIe siècle,* 3 vols., thèse de doctorat, Université de Paris, 1970 (Lille, 1971) ; Pierre PIDOUX, *Le Psautier huguenot du XVIe siècle,* 2 vols. (Bâle, 1962) ; Jacques PINEAUX, *La Poésie des protestants de langue française du premier synode national jusqu'à la proclamation de l'édit de Nantes (1559-1598)* (Paris, 1971) ; Charles SCHMIDT et (?) BERNUS, *Bibliographie manuscrite de la littérature protestante en langue française au XVIe siècle, par ordre chronologique,* Bibliothèque de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français (*abrév.* B.P.F.), Ms. 725. Le recueil n'est pas mentionné non plus dans Jacques-Charles BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres,* 5e éd., 6 vols. et *Supplément* (Paris, 1860-1865, 1878-1880) ; Paul CHAIX, Alain DUFOUR et Gustave MOECKLI, *Les Livres imprimés à Genève de 1550 à 1600,* 2e éd. (Genève, 1966) ; Émile PICOT, *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild,* 5 vols. (Paris, 1884-1920) ; *Short-title Catalogue of Books printed in The Netherlands and Belgium and of Dutch and Flemish Books printed in other countries from 1470-1600 now in the British Museum* (Londres, 1965).
M. A. Lökkös, Conservateur de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, a eu l'obligeance de faire des recherches concernant cet ouvrage et m'a informée qu'il n'en a trouvé mention dans aucune de ses bibliographies. L'exemplaire porte un ex-libris au nom de Percival de Loriol Le Fort (1828-1908), qui l'a légué (avec d'autres ouvrages traitant du protestantisme français aux XVIe et XVIIe siècle) à la Bibliothèque de Genève en 1909.

S'il s'apparente, par son style, aux recueils qui l'ont précédé, il ne conserve que quatre des chansons qui y figurent [2]. Son intérêt musicologique réside aussi dans le fait qu'il comprend un groupe de chansons écrites par un protestant d'origine française, prisonnier à Leeuwarden (capitale de la Frise aux Pays-Bas). Dans ses chansons, ce prisonnier fait un récit de ses convictions religieuses et des persécutions qu'il a subies, fournissant ainsi au recueil un élément personnel inattendu et profondément émouvant. De plus, les détails que l'on trouve dans ses chansons permettent de confirmer ou d'infirmer les faits historiques antérieurement connus à son sujet et à celui de ses compagnons de persécution.

Simple d'aspect, le livre est de petite dimension (10,8 cm sur 7,6 cm), comporte une reliure en cuir marron foncé, décorée d'un petit motif en losange, et est muni d'un fermoir de métal. Après une page de titre (fig. 1), une préface (pp. 3-7) et une citation de I Corinthiens, 3 : 10, 11 (non paginée), le recueil contient quatre-vingt-quinze chansons spirituelles (pp. 9-457) et une table alphabétique des chansons (non paginée).

Aucune musique n'y figure, mais un timbre est indiqué pour chaque chanson, sous le nom de « la voix » ou « le chant ». Tous les textes sont en français, de même que tous les timbres sauf quinze (onze en flamand, trois en allemand, et un en latin) [3]. Un tiers environ des chansons demande comme timbre (en le mentionnant par le numéro ou le premier vers) un psaume tiré des traductions de Clément Marot et Théodore de Bèze ; les autres indiquent comme timbres des chansons profanes françaises [4].

Relativement à la compilation et au but de cette anthologie (que nous désignons dorénavant par l'abréviation CS 1597), les seuls éléments dont nous disposons sont les suivants : la date de sa publication, trois noms mentionnés en marge comme étant ceux

---

2. Voir Appendice I, n°s 4, 76 (qui combine deux chansons) et 82. Les n°s 63 et 70 correspondent en leur début à d'autres chansons, mais leurs textes divergent ensuite rapidement.

3. Pour les timbres flamands, voir Appendice I, n°s 9 (employé de nouveau pour les n°s 58 et 92), 15, 27, 30, 38, 40, 43 (de nouveau pour le n° 45), 51, 56, 73 et 80 ; pour les timbres allemands, n°s 18, 25, 57 ; pour le timbre latin, n° 90.

4. Voir Appendice I pour l'examen des timbres ; Appendice II, A, pour la liste des psaumes utilisés comme timbres et Appendice II, B, pour les timbres français profanes. La contradiction entre le nombre des chansons (95) et le plus grand nombre des timbres vient du fait que certains timbres sont employés plus d'une fois, tandis que d'autres jouent un rôle réversible (leurs textes devenant chansons eux-mêmes : cf. n°s 8 et 17, 24 et 59, 25 et 78, 64 et 77), et que d'autres, enfin, figurent comme choix alternatifs.

des auteurs (Nicolas de Baudemon, Jean de Bruxelles et Jacques d'Ossie, ce dernier étant le poète-prisonnier), et le zèle reconnu du compilateur anonyme (voir figure I, lignes 9, 10). Son enthousiasme fut peut-être dicté par la publication de *L'Uranie, ou nouveau recueil de chansons spirituelles et chrestiennes* en 1591 (puis encore en 1597 [5]) ou, plus particulièrement, par la réédition d'un recueil bien connu de chansons huguenotes datant de 1555 [6], en 1569 et en 1596 [7]. Toujours est-il que l'intérêt pour le chansonnier protestant ne s'était pas démenti à la fin du XVIe siècle. Le compilateur de CS 1597 connaissait CS 1555 et 1569, et même, probablement, CS 1596. Le titre de CS 1597 s'aligne sur celui de ses prédécesseurs ; comme 1555 il s'intitule recueil de chansons spirituelles « anciennes et nouvelles », et comme CS 1569, il est écrit « à l'honneur de Dieu ». Mais il précise que ces chansons doivent être chantées « de cœur, de bouche et d'esprit comme sainct Paul escrit ». Pour souligner cette idée, les mots du titre sont disposés de façon à former un cœur (fig. I). Certes, cette disposition se retrouve souvent sur les pages de titre, mais elle semble figurer ici délibérément pour renforcer visuellement la signification de cette phrase.

Calvin avait déjà rappelé, dans la préface à l'édition de 1543 du Psautier genevois [8], la nécessité de chanter non seulement avec le

---

5. Genève, 1591 (B.P.F. : Rés. 2000) ; La Rochelle, 1597. Odet de la Noue (v. 1560-1618) composa ce recueil quand il était lui-même prisonnier des espagnols à Tournai (1584-1591 ; voir PINEAUX, *op. cit.*, p. 335, note 9). Il termina *l'Uranie* le 10 mai 1591, deux mois avant sa libération. Chaque chanson a pour timbre un psaume, mais la préface de *l'Uranie* indique que beaucoup de chansons profanes françaises ont été transformées (voir PINEAUX, p. 337 pour les identifications et les origines des textes de *l'Uranie*). Aucune de ces chansons (cataloguées par BORDIER, pp. 472-479) ne revient dans CS 1597, bien qu'elles possèdent en commun, comme timbres, des psaumes de Marot-Bèze.

6. *Recueil de plusieurs chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles...* (s.l., 1555), B.P.F. : Rés. 15853 (abrév. CS 1555). Un deuxième livre intitulé *Le Second livre des chansons spirituelles composées à l'utilité de tous vrays Chrestiens...* (s.l., 1555) suit une insertion de *Cantiques de plusieurs autheurs* contenant les chansons des cinq prisonniers de Lyon exécutés en juin 1553. Pour la liste et les titres complets des chansons de ces recueils, voir BORDIER, pp. 442-449. Les trois recueils sont reliés ensemble dans Rés. 15853.

7. *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu, et à l'edification du prochain* (s.l., 1569), Bibliothèque de l'Arsenal : 8° B.L. 10.502 Rés. (abrév. CS 1569). Voir BORDIER, pp. 463-468, pour les chansons nouvelles qui ne font pas partie de CS 1555. Aux éditions de CS 1569 réimprimées en 1595, 1596, 1601, 1604, 1613 et 1678 à Genève, Berne, Lyon et La Rochelle (BORDIER, p. xxxj ; ATGER, p. 10), il faut ajouter celle de 1636 à Paris (B.P.F. : André 372).

8. Voir Charles GARSIDE, Jr., « Calvin's Preface to the Psalter : A Re-appraisal », *The Musical Quarterly*, XXXVII (1951), p. 571.

CHANSONS
SPIRITVELLES,
ANCIENNES ET NOV-
VELLES, COMPOSEES A
l'honneur de Dieu, pour chanter
de cœur & bouche, & d'esprit,
comme sainct Paul
escrit.

Par le mien faveur, Comme zelateur
Sont assemblées, Et imprimées

Anno cIo.cI.xcvii.

Fig. 1. — Reproduction de la page de titre.

cœur mais avec l'intelligence du texte, conformément aux recommandations de St. Paul (I Cor. 14 : 15). Les chansonniers huguenots avaient réitéré ce précepte. Dans CS 1555, « C'est une pouvre chanterie » (timbre : *C'est une dure despartie)* [9] cite le texte exact de Paul ; et « Je scay ma condition,/Toute plein de malice » (timbre : *Mon pere mariez moy,/Ou je suis fille perdue)* [10] reprend les trois mots essentiels : « De cœur, de bouche, et d'esprit ». Aussi n'est-ce pas une coïncidence si cette expression figure sur la page de titre de CS 1597 (d'autant plus que les timbres mentionnés plus haut sont de nouveau utilisés pour les nouveaux textes de ce recueil) [11].

Au-dessous du titre, le compilateur de CS 1597 ajoute qu'il a réuni et imprimé ces chansons « comme zelateur », indiquant par là que compilateur et imprimeur sont une seule et même personne, et qu'il a agi avec ferveur au nom de ses convictions religieuses. Le terme de « zélateur » désigne aussi, dans certains ordres religieux, la personne chargée de surveiller la conduite des novices [12]. Dans la mesure où il propose ses chansons spirituelles comme enseignement, le compilateur joue ce rôle. Moïse est appelé « grand zelateur » dans CS 1555, parce qu'il a donné la Loi [13]. Par ailleurs, le compilateur de CS 1597 s'est peut-être senti proche de Pierre de Vingle qui publia les plus anciens recueils de chansons spirituelles (1532-1533) et que l'on surnommait « le zélé huguenot » [14]. Le zèle allait de pair avec la piété religieuse dans la théologie du XVIe siècle. Dans sa Préface de 1542, Calvin avait reconnu la force du chant pour exhorter les hommes à « louer Dieu avec un zèle plus véhément et plus ardent » [15]. Les auteurs des chansons spirituelles

---

9. CS 1555, I, p. 135, couplets (abrév. c.) 4 et 5. BORDIER, p. lxxvij, réimprime la chanson, la dernière d'un groupe de cinq dans *Chansons nouvelles demonstrantz plusieurs erreurs et faulsetez* (Neufchastel, 1533).

10. CS 1555, I, p. 203, c. 8.

11. Voir Appendice I, n°s 8, 14, 17, 42. Le n° 18 comprend le vers « Avec intelligence,/Chantez à Dieu d'esprit » (c. 3) et cite I Cor. 14 : 15 en marge.

12. Émile LITTRÉ, *Le Dictionnaire de la langue française* (Paris, 1874), IV, p. 2561.

13. CS 1555, I, p. 147, « Pour reparer le grand forfaict » (timbre : *Les Bourguignons mirent le camp)*, c. 7. CS 1569, p. 41, introduit une autre chanson, « Soit louange à Dieu tout-puissant » (timbre : *ibid.*), qui somme les princes de vivre en bonne harmonie, se détournant des « erreurs » avec « bon zele ». CS 1597 utilise le même timbre pour le n° 81 ; dans cette chanson on interroge Jacques d'Ossie sur ses « erreurs ». Les idées de zèle et de rectification d'erreurs s'attachent à nombre de textes mis sur ce timbre.

14. Voir BORDIER, p. 418, et Yvonne ROKSETH, « Les Premiers chants de l'Église calviniste », *Revue de musicologie*, XXXVI (1954), p. 7.

15. GARSIDE, *op. cit.*, p. 572.

continuent à prêcher le zèle que requiert la dévotion à la vraie religion [16].

Dans la Préface de CS 1597, le compilateur rappelle à ses lecteurs que le roi-prophète David encourageait les fidèles à louer le Seigneur (citant les psaumes 32 : 11, 33 : 1, 79 : 13, 34 : 2, 3, 4 pour justifier ce point) et cite Colossiens 3 : 16 [17]. Il déclare pour conclure qu'il publie ces chansons spirituelles calquées sur les psaumes « pour donner instruction et edification à tous ceux qui ont vraye soing de leur salut ». La citation de I Cor. 3 : 10, 11, qui fait suite à la préface, montre d'où il tire son raisonnement : en tant que compilateur il a posé le fondement, « mais que chacun prenne garde à la manière dont il y bâtit ».

Non seulement les martyrs protestants avaient recours aux épîtres de Paul pour leur doctrine, mais ils devaient identifier leur propre expérience aux voyages missionnaires de l'apôtre, qui lui avaient valu d'être emprisonné à Rome et martyrisé. La prière d'un autre prisonnier s'élève dans une chanson de 1550, « O nostre Dieu, par ta clemence/Permets que soyons delivrez/De la prison » (timbre : psaume 18 [*Rendez à Dieu loüange et gloire*]) [18] dans laquelle il rappelle que lorsque Paul était en prison, Dieu « luy fut doux et favorable ». Dieu étant tout-puissant, rien ne peut l'atteindre dans ce monde. Dans CS 1597 le même psaume est utilisé comme timbre pour le texte « Yeux Chrestiens, ici te resveille,/Freres escoutez

---

16. Cf. le personnage de « Zèle divin » dès 1524 dans la moralité *Trialogue nouveau, contenant l'expression des erreurs de Martin Luther, les doleances de Ierarchie ecclesiastique et les triumphes de Verité invincible* (de frère Jehan Cachi, de Cluses). Voir PICOT, « Les Moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français », *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme français* (abrév. *B.S.H.P.F.)*, vol. 36 (1887), p. 337. A la fin du siècle, on trouve une ode dédiée à Maurice de Nassau, prince d'Orange, qui conseille l'exécution des devoirs religieux avec zèle (voir Jean François LE PETIT, *La Grande chronique ancienne et moderne de Hollande, Zelande, West-Frise, Utrecht, Frise, Overyssel et Groeningen, jusques à la fin de l'an 1600*, 2 vols. [Dordrecht, 1601]). On croit que le zèle est une qualité importante chez un homme vertueux dans « Celui qui d'un sainct zele/Veut d'estre renommé » (timbre : psaume 92) dans *l'Uranie*, I, n° 21, p. 51. La Noue adapta cette chanson d'un cantique de Valagre, imprimé dans *Les Cantiques du sieur de Valagre, et les cantiques du sieur de Maizonfleur* (Tours, 1592), fol. 18ʳ (B.P.F. : 15273). Le n° 75 de CS 1597 magnifie le Seigneur avec « ardant zele ».

17. La page de titre de CS 1555, II, cite Colossiens 3 : 16 (« Enseignez et admonestez l'un et l'autre en chansons spirituelles avec grace, chantans au Seigneur en vostre cœur ») et I Corinthiens 14 : 15 (« Je chanteray d'esprit, je chanteray aussi d'intelligence »).

18. BORDIER, IV, n° XIII, p. 354.

d'un fidel fils » [19]. On y raconte la triste histoire d'un jeune homme plein de zèle mais qui fut appréhendé avec le consentement du pape, emmené à Rome et exécuté. L'utilisation du même timbre de psaume, la ressemblance des thèmes, et l'allusion implicite à Paul sont frappantes.

Les chansons de CS 1597 sont classées dans l'ordre alphabétique sommaire de leurs premières lignes. Une telle présentation n'a rien d'inhabituel : les pratiques pédagogiques de l'époque faisaient appel aux psaumes comme matériel d'enseignement, et le classement alphabétique était courant [20]. Mais un autre élément met en évidence les liens néerlandais de CS 1597 : huit des timbres flamands qu'il contient sont eux-mêmes des chansons spirituelles de la Réforme figurant dans les recueils de *Veelderhande Liedekens* (publiés entre 1556 et 1598), dont les titres attirent l'attention par la succession « A/B/C » [21]. Puisque ni CS 1555, ni ses éditions suivantes, ni *l'Uranie* ne sont classés par ordre alphabétique, il est évident que le compilateur de CS 1597 s'était suffisamment familiarisé avec les *Veelderhande Liedekens* pour adopter leur disposition, bien qu'il n'attire pas l'attention sur ce point dans sa propre page de titre.

D'autre part, les notes en marge signalent le passage biblique sur lequel s'appuie chaque vers des textes de CS 1597 et continuent la tradition des premiers recueils huguenots français [22]. Elles sont soigneusement espacées pour correspondre avec chaque vers ; mais la place de ces renseignements supplémentaires — relatifs à la date

---

19. Voir Appendice I, n° 93, et ci-dessous pour la relation possible entre Algerius et d'Ossie.

20. Michel JEANNERET (*Poésie et tradition biblique au XVIe siècle*... [Paris, 1969], p. 16) explique comment on a enseigné le latin et le français aux enfants royaux à l'aide de psaumes tirés du *Vocabulaire du psaultier* (1529) de Lefèvre d'Étaples. Les mots latins de chaque psaume étaient classés par ordre alphabétique avec leurs formes de conjugaison et traduits en français.

21. Voir Appendice I, n°s 9, 27, 30, 43 = 45, 56, 58 = 92, 73, 80. Voir Frederik Casparus WIEDER, *De Schriftuurlijke Liedekens. De Liederen der Nederlandsche Hervormden tot op het Jaar 1566* (La Haye, 1900), Bibliographie et Index, p. 181, n^os *a*, *b*, *d*, *e*, *f* et CXIII, pour les titres complets.

22. Voir BORDIER, p. xxxij, pour l'usage de ces annotations marginales tirées des Écritures chez P. de Vingle, Guillaume Farel, Antoine Saunier et Eustorg de Beaulieu. Arthur PIAGET et Gabrielle BERTHOUD (*Notes sur Le Livre des martyrs de Jean Crespin* [Neuchâtel, 1930], pp. 32-34 et 38) se demandent comment les prisonniers, enchaînés dans de sombres cachots, pouvaient voir ou obtenir le matériel nécessaire pour écrire. Il s'étonnent aussi de trouver des références si précises à la Bible et aux œuvres des Pères de l'Église, d'autant que ces auteurs étaient des marchands et des artisans.

d'une chanson, à son auteur, ou aux circonstances dans lesquelles elle fut écrite — n'est pas toujours dépourvue d'ambiguïté. En général, ces commentaires sont situés entre deux chansons et se rapportent à la seconde, mais dans certains cas il est clair que la note se rapporte au premier texte. Parfois les indications en marge sont accolées à deux textes, procédé qui engendre la même équivoque.

Des trois auteurs mentionnés dans les notes en marge et dans les titres des chansons, on peut éliminer Jacques d'Ossie en tant qu'éventuel compilateur de CS 1597 puisqu'il fut exécuté en 1559 [23] et que le recueil comprend des textes datés de 1597 [24]. Jan ou Jean (les deux orthographes apparaissent) de Bruxelles, à qui deux chansons sont attribuées [25], pourrait être Jan Baptista Houwaert (1533-1599), rhétoricien connu. Ces chansons sont datées de mars et juin 1597 et ont donc été écrites de son vivant. Comme d'Ossie, il était protestant. Emprisonné, il fut torturé en 1568 pour hérésie, mais il abjura, rentra dans le sein de l'Église catholique et soutint la domination espagnole. Il se montra actif à la fin du XVIe siècle et fut conseiller à la Chambre des Comptes du Brabant en 1594 [26]. Bien qu'il soit souvent appelé « Jean de Bruxelles », rien ne permet vraiment de rattacher Houwaert à CS 1597 [27].

Nicolas de Baudemon semble un candidat plus probable pour deux raisons. D'abord, les mots *« Par moy Nicolas de Baudemon »* qui se trouvent après la chanson *Du temps que je vivoye* signifieraient qu'il est le compilateur du recueil et que cette chanson est son œuvre [28]. Fortement didactique, la chanson s'adresse à « toute personne qui veulent [*sic*] amender leur vie ». Elle souligne et le zèle pieux propre au compilateur déjà mentionné et la citation de I. Cor. 3 : 10, 11. (En sa qualité de compilateur, il pouvait également se permettre d'insérer une chanson de quatre-vingt-dix-huit strophes.) Deuxièmement, le nom de Baudemon est une légère variante

---

23. Voir note 32.
24. Appendice I, n°s 43, 44, 58.
25. *Ibid.*, n°s 43 et 44.
26. Peter GEYL, *The Revolt of the Netherlands 1555-1609,* 3e éd. (Londres, 1966), p. 303.
27. L'étude de l'ouvrage de Houwaert, *De vier wterste./van de doot,/van het oordeel,/ van d'eevwich leven,/van de pyne der hellen* (Anvers, 1583 ; exemplaire à l'Institut néerlandais, Paris) n'a révélé aucun lien stylistique avec CS 1597 bien que cet ouvrage contienne aussi des références aux psaumes, à la Bible et même aux philosophes grecs et latins.
28. Appendice I, n° 22.

de « Baudimont », un nom caractéristique de l'Artois d'où Jacques d'Ossie était originaire [29]. Si Nicolas était son compatriote, ce fait pourrait expliquer la présence des chansons d'Ossie dans CS 1597.

*
* *

Bien que la variété de l'orthographe des noms franco-flamands se rencontre fréquemment au XVI[e] siècle [30], il est surprenant de trouver tant de versions du nom d'Ossie dans CS 1597 puisque c'est la seule source connue de la plupart de ses chansons. Pourtant même ici les variantes se multiplient : Ja(c)que(s) Dossie, Dosy, Dosie, d'Ossie [31]. Sur sa condamnation à mort figure le nom de Jacques Doussij [32]. Les archives départementales du nord-est de la France fournissent de nouvelles versions : d'Auchy, d'Aussy, d'Ausy, Dauchi, Daussy, Dosy [33]. Il est spécialement intéressant

---

29. Voir *ibid.*, n° 25, « Faite et composé par Jacques Dossie, artisien ». La ville d'Arras se developpa sur les pentes de la colline de Baudimont. Le nom de Baudimont y était bien connu. On le trouve auparavant dans une chanson du treizième siècle : « K'en Pieron de Bauduiemont », ligne 50 de *Leurens Wagons a en covent.* Voir Alfred JEANROY et Henri GUY, *Chansons et dits artésiens du XIII[e] siècle* (Bordeaux, 1898), p. 87, n° 22.

30. Cf., par exemple, les changements dans l'orthographe du nom de Johann de Fossâ (De Fossis, Da Fossâ, Fossis, Fossa, De Fosse) énumérés par Edmond van der STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX[e] siècle* (Bruxelles, 1867-1888), VI, p. 182. Van der Straeten n'y mentionne pas d'Ossie.

31. CS 1597, pp. 12, 79, 119 et 259 pour « Dossie » ; p. 20 pour « Dosy » ; pp. 63, 202, 207 et 263 pour « Dosie » ; pp. 177, 197 et 375 pour « d'Ossie ». Ces variantes peuvent sans doute s'expliquer par les méthodes en usage à l'époque dans l'imprimerie ; par exemple : l'existence de plusieurs compositeurs travaillant à la fois, le fait de dicter les textes, ou encore la circulation des manuscrits des chansons entre différentes mains avant le regroupement dans CS 1597.

32. J. L. BERNS, éd., *De Archieven van Het Hof Provincial en van de Gerechten der Grietenijen, Steden, Districten, Eilanden en Hoogeschool van Friesland* (Leeuwarden, 1919), p. 16, II. Crimineele sententieboeken, n° 3, fol. 29[v].

33. *Archives départementales du Nord. Inventaire sommaire* (Lille, 1931), Série B, pp. 13, 14, 160 : seigneur d'Auchy (1282), Michel d'Auchy, François d'Aussy (1585), Hue d'Ausy, André Le Cuvelier, « dit Dauchi ». *Ibid., Répertoire numérique* (Lille, 1971), Série G, p. 377 : Jacques d'Auchy d'Arras (1344-1345). Voir Craig WRIGHT, « Musiciens à la cathédrale de Cambrai 1475-1550 », *Revue de musicologie,* LXII (1976), p. 212, pour un « Daussy » inscrit comme membre de chœur à Cambrai en 1506. François de RABUTIN (Charles Gailly de TAURINES, éd., *Commentaires des guerres en la Gaule belgique (1551-1559) par François de Rabutin,* 2 vols. [Paris, 1932, 1942], I, pp. 248-249) fait allusion à la ville d'Auchy-le-Chasteau

de noter que le nom d'Auchy était commun dans cette région, puisque, dans un martyrologue publié en 1660, le pasteur anabaptiste T. J. van Braght complique encore le problème en présentant Jaques [*sic*] *Dosie* et Jaques *d'Auchy* (italiques ajoutés) comme deux personnages différents [34]. Les chansons de CS 1597 prouvent sans aucun doute que Jaques *Dosie* et *d'Auchy* n'était qu'une seule et même personne. La mort prématurée que fixe van Braght au premier est une erreur, et le nom du deuxième était simplement une variante. Dans le récit de van Braght, près de sept années séparent l'histoire de *Dosie* de celle *d'Auchy*, une période pendant laquelle Jacques à dû se familiariser de plus en plus avec les Hollandais. S'il n'y avait pas l'origine française du nom d'Auchy, on serait tenté de le prendre pour une altération hollandaise [35]. Le titre de la chanson n° 25 dans CS 1597 parle de Jacques comme d'un « artésien », ce qui apporte la preuve définitive de son ascendance française [36].

(aujourd'hui Auchy-les-Hesdin en Artois) dans son récit de la bataille du 19-20 septembre 1553. Il parle aussi du vicomte d'Auchy qui fut au service du duc de Guise et fut blessé à Renty le 13 août 1554. Ces exemples montrent que le nom « d'Auchy » existait dans le nord-est de la France, depuis le XIIIe jusqu'au XVIe siècle. Rabutin (*ibid.*, I, p. 155 et note 3) écrit « le sieur Dau » pour Jean d'O (1507-1571) démontrant la même substitution de *au* à *o* que pour d'Aussy/d'Auchy et d'Ossie/Dosie.

34. T. J. van BRAGHT, *Het Bloedig Tooneel, of Martelaers Spiegel der Doops-Gesinde of Weereloose Christenen* (Dordrecht, 1660). Traduction en anglais d'Edward Bean UNDERHILL, *A Martyrology of the Churches of Christ, commonly called Baptists, during the era of the Reformation*, 2 vols. (Londres, 1850, 1853), B.P.F. : 15477. Underhill traduit le titre original comme *The Bloody Theatre : or, Martyrs' Mirror of the Baptist Churches or Defenceless Christians.* Toutes nos références se réfèrent à l'édition anglaise. Pour *Dosie* voir I, pp. 355 ss ; pour *d'Auchy*, II, pp. 152 ss. Pour éviter la confusion, Jacques d'Ossie (Dosie, d'Auchy, etc.) ne sera désigné désormais que sous le prénom de Jacques, sauf si le nom paraît nécessaire pour la compréhension des récits de van Braght.

35. Les Néerlandais considèrent Jacques *d'Auchy* comme un martyr anabaptiste (voir *The Mennonite Encyclopedia* [Pennsylvanie, 1957], III, pp. 66-67), bien que lui-même ait affirmé n'appartenir à aucune secte (voir note 64). Je suis très reconnaissante à MM. Gerrit Dykstra et Y. Offringa, de la Bibliothèque Provinciale de Frise à Leeuwarden, de m'avoir indiqué des rapports entre Jacques et les anciens Pays-Bas. Je voudrais également remercier M. Freark Dam, du Musée littéraire frison à Leeuwarden, qui m'a aidée et m'a notamment signalé l'article de Peter KARTSKAREL, « Jaques d'Auchy, tsjûger fan Kristus », *De Strikel*, XX/2 (fév. 1977), pp. 23-24. J'exprime aussi ma reconnaissance à Mme R. Bouma, des Archives royales de Frise, qui m'a aidée à retrouver la condamnation à mort de Jacques.

36. Dozy est devenu un patronyme courant en Frise ; il s'est transmis à travers des générations de Mennonites, jusqu'aux pasteurs baptistes de nos jours. Voir G. J. DOZY, *De Familie Dozy, Genealogie en Geschiedenis* (La Haye, 1911), qui a

On ne dispose d'aucune information sur les parents ou l'enfance de Jacques. On le situe pour la première fois à Anvers, juste avant son arrivée à Harlingen ; mais on ignore s'il y est né, s'il y avait été amené par ses parents, ou s'il y avait fui lui-même. Les derniers événements de sa vie sont d'une sombre simplicité : fuite pour échapper aux persécutions à Anvers, trahison et capture à Harlingen, emprisonnement et exécution à Leeuwarden. Sa langue maternelle était le français, et il composa les chansons de CS 1597, sa *Confession de foi* (s.l., 1626), et les minutes de ses interrogatoires (le tout écrit en prison) dans cette langue [37]. Les quelques chansons qui lui sont attribuées et qui ont été publiées en dehors de CS 1597 ont toutes été traduites du français par d'autres [38].

La manière dont Jacques gagnait sa vie reste incertaine. Van Braght (II, p. 198) décrit *d'Auchy* comme un marchand itinérant, mais Eekhoff en parle comme d'un « ambtenaar », ou fonctionnaire d'Anvers [39]. Tous les rapports concordent sur l'extrême jeunesse de Jacques. Aussi bien van Braght, dans son histoire de *Dosie,* que la chanson sans date de CS 1597, *Un jour passé à Leauwerden vint/Le Seigneur et Dame de Frise* [40], insistent sur ce fait. Selon van Braght, Dosie aurait eu environ quinze ans, âge plutôt tendre pour

---

découvert l'origine de cette famille à Valenciennes dans le nord-est de la France et qui ajoute des variantes à la liste : d'Osy, d'Oizy, Osi et d'Oisy (pp. 3-4). Il semble qu'il ait été impossible de normaliser l'orthographe puisque le *Nederlandse Reportorium van Familienamen* (Assen, 1970), VII, p. 89, donne également les noms de Dosse, Dossy et Dozy à Amsterdam. La version « Daucy » a été vue récemment sur un panneau près de Compiègne en France.

37. Van Braght, II, pp. 152 ss, traduit la *Confession de foi* et les interrogatoires en anglais.

38. *Tot Leeuwarden op eenen dag* (trad. par Carel van MANDER [1548-1606] dans son recueil de cantiques *De Gulden Harpe ;* une partie de cette traduction réimprimée dans KARSTKAREL, *op. cit.*, p. 24) ; *Ghy borgers Jerusalems aensiet* dans le *Nieu Liedenboeck* de 1562 (voir WIEDER, *op. cit.*, Registre n° 235) ; *Och siet hoe droeve dingen* dans le *Lietboecxken van den Offer des Heeren* de 1563 (WIEDER, Registre n° 632 ; Philipp WACKERNAGEL, *Lieder der niederländischen Reformierten aus der Zeit der Verfolgung im 16. Jahrhundert* [Nieuwkoop, 1965], p. 198, n° 100, attribue cette chanson à « Jacques » sans autre identification).

39. W. EEKHOFF, *De Stedelijke Kunstverzameling van Leeuwarden* (s.l., 1875), pp. 77-80, donne cette indication en décrivant une gravure qui montre Jacques en prison, les jambes enchaînées. Sa jeune femme enceinte se tient debout devant lui et pleure. On peut voir la gravure à la Bibliothèque municipale de Leeuwarden (cote : B4) ; reproduction dans KARSTKAREL, *op. cit.*, p. 23 et dans le *Mennonite Life* (avril 1967), p. 73.

40. Voir Appendice I, n° 81. C'est cette chanson qui a été traduite par Carel van Mander.

occuper quelque poste de fonctionnaire que ce soit ; mais van Braght lui-même était pasteur anabaptiste à Dordrecht alors qu'il n'avait que seize ans [41]. En raison de la jeunesse de Jacques, de sa réputation de sagesse, et de l'extraordinaire louange qu'il faisait de Dieu, la dame de Frise se prit d'intérêt pour lui, le questionna et le supplia de se repentir. Elle était choquée par son refus du baptême des enfants mais, quant au reste, lui reconnaissait de nombreuses excellentes qualités [42]. Peut-être intercéda-t-elle en sa faveur ; une telle libération n'aurait rien eu d'insolite [43].

CS 1597 contient une autre chanson sans date, *Quand j'eus esté dix sepmaines prisonnier* [44], dans laquelle un « Conseiller » lui demande son nom pour le vérifier et le presse de se corriger. « Vous estes encor un si jeune homme », ajoute-t-il. Ce rapport s'accorde à la

---

41. Cf. Francis Junius arrivé de Genève en 1566 pour être pasteur à Anvers quand il n'avait que vingt ans (Owen CHADWICK, *The Reformation* [Aylesbury, Bucks, 1977], p. 169).

42. Van BRAGHT, I, pp. 355 ss. La « Dame de Frise » était la comtesse van Aremberg (KARSTKAREL, *op. cit.*, p. 24). La chanson n° 81 confirme le récit de cet événement par van BRAGHT.

43. Selon van BRAGHT, I, p. 359, la « Dame de Frise » dit : « Should you, so young a child, die in consequence, it would be a heavy cross to my heart ; take the course then by which you may again be at liberty and return to your home ». PIAGET, *op. cit.*, p. 153, cite les circonstances permettant à un prisonnier de retrouver sa liberté. Il pouvait abjurer sa foi ou accepter l'exil.

On peut rapprocher le cas de Jacques de celui, plus tardif, de Jost Alex, qui se convertit au protestantisme en 1584. Tout riche et respecté qu'il était, il fut emprisonné, libéré, repris puis jugé. Sa langue maternelle était aussi le français, mais, pour son récit, il l'abandonna au profit de l'allemand, qui était la langue officielle à Fribourg. (Voir Alexandre DAGUET [trad.], *Jost Alex ou Histoire des souffrances d'un protestant fribourgeois de la fin du seizième siècle, racontée par lui-même* [Genève, 1864]). Jost raconte une nuit en prison pendant laquelle quelques criminels chantaient « toute espèce de chants de guerre contre les huguenots de France et une complainte de la princesse de Condé : *Tuons les Pasaux/Qui nous font tant de maux.* Ces couplets furent entonnés au moins vingt fois... » (p. 33). « Pasaux » tire son origine du mot « passereaux » ; et on employait souvent le mot « merle », un oiseau de l'ordre des passereaux, en parlant des hérétiques. La complainte qui servait de timbre pour « Tuons les Pasaux » apparut en 1569 avec le texte « Dames, dames je vous prie à mains joinctes » (timbre : *Dames d'honneur, je vous prie à mains joinctes).* Pour ce texte, voir Pierre BARBIER et France VERNILLAT, *Histoire de France par les chansons* (Paris, 1956), I, pp. 93-95. Un autre texte sur le même timbre (*Dames d'honneur*) commence par « Si jamais fut telle pitié au monde,/C'est dessus nous où tant de mal abonde » (*La Fleur des chansons nouvelles* [Lyon, Benoist Rigaud, 1580], fol. 12ᵛ ; rééd. dans *Les Joyeusetez* [Paris, 1830], VI, p. 29). Les expressions « tant de mal » et « merle meschant » (2ᵉ couplet) montrent un lien textuel avec « Tuons les Pasaux ».

44. Appendice I, n° 64.

confession faite, selon van Braght, par *d'Auchy* devant le commissaire et l'inquisiteur. Elle commence de la même manière : « After I had been in confinement ten weeks... On the third day of January, anno 1558... the commissary... returned my salutation using these words, "Is your name Jaques d'Auchy ?"... » [45]. Ces deux chansons correspondent respectivement et exactement aux récits racontés par van Braght, d'abord pour *Dosie* et ensuite pour *d'Auchy*. Puisque CS 1597 n'utilise jamais l'orthographe d'Auchy et ne fait pas de distinction entre les autres variantes, on peut présumer qu'il n'y avait qu'un seul Jacques comme auteur. On ne comprend pas pourquoi van Braght a coupé l'histoire de Jacques comme appartenant à deux martyrs distincts, mais les textes de CS 1597 mêlent les faits rapportés par van Braght en un seul personnage. En outre, ils ne parlent d'aucun emprisonnement de Jacques avant 1557.

La dernière description faite par van Braght de la mort supposée de *Dosie* (en 1550 ou 1551 à Leeuwarden) fournit un autre lien avec CS 1597. On dit que *Dosie* « confirmed his sincere faith in the truth by a bloody death and obtained through grace the crown of everlasting glory » [47]. Les phrases « La fin Couronne l'œuvre » ou « La fin bonne, La couronne » se retrouvent fréquemment dans les espaces entre les chansons de CS 1597. Elles impliquent que si l'on meurt d'une bonne mort pour sa foi, on obtiendra la couronne de la vie.

Il est certain que Jacques faisait partie des réfugiés qui fuirent Anvers en octobre 1557 pour Harlingen [48]. La persécution religieuse sévissait lourdement en 1557-1558, et les victimes furent nombreuses à Anvers. Jacques ne trouva pas asile à Harlingen, cependant, et il fit la chronique de la trahison dont il fut victime dans la chanson *Prenez ici bien garde/Comment fut prisonnier/D'un ami plein de farde* [49]. Feignant d'être son ami, un conseiller (Heer de Wael, identifié par van Braght) le dénonça et alerta les autorités de Leeuwarden [50]. Une note écrite en marge de la chanson *Dieu du haut*

---

45. Van BRAGHT, II, pp. 155 ss.

46. Cf. la même incertitude à propos de la date de la mort de saint Paul. Il fut aussi emprisonné, peut-être alors exécuté, ou bien relâché, repris et mis à mort plus tard.

47. Van BRAGHT, I, p. 360.

48. J. J. WOLTJER, *Friesland in Hervormingstijd* (Leyde, 1962), p. 118.

49. Appendice I, n° 60.

50. Van BRAGHT, II, p. 198. *The Mennonite Encyclopedia (op. cit.*, p. 66) écrit le nom « van der Waal ».

ciel, Pere eternel établit l'emprisonnement de Jacques à la date du 8 novembre 1557. De plus, la note certifie que cette chanson est la première que Jacques composa en prison mais la seconde écrite pendant ce mois [51]. La chanson réaffirme sa présence en prison puisqu'elle se termine ainsi : « Jaque Dossie ceste a chanté,/Prisonnier pour la vérité/Au Chasteau de Leauwerden » [52]. Toutes les chansons de Jacques ne sont pas datées dans CS 1597, mais il semble avoir été particulièrement productif en mai 1558 [53]. Bien qu'il ait écrit à Philippe II, en août de cette même année, pour demander à être condamné aux galères au lieu de la peine capitale, aucune commutation de peine ne vint du roi. Le 14 mars 1559 Jacques mourut avec sa sœur Claesken et le mari de celle-ci [54].

*
* *

Attiré par la richesse d'Arras, Douai, Lille et Valenciennes, Philippe II prit des mesures fermes contre les hérétiques de cette région, en y envoyant ses « meilleurs » généraux et un inquisiteur [55]. Qu'ils aient été arrêtés pour des motifs politiques ou religieux, les prisonniers étaient souvent emmenés dans d'autres villes, parfois très loin de l'endroit de leur capture, ou même déplacés d'une ville à l'autre. Cette dispersion était motivée par des raisons de sécurité, ou bien visait à donner à d'autres l'exemple du sort qui risquait de leur être réservé [56]. Dès 1525 une chanson protestante, *Je me plains fort/Qu'on me vueille ruer jus* [57], évoquait ceux qui tentaient de répandre « la vraie doctrine » et que l'on trainait dans « l'igno-

---

51. Appendice I, n° 20.

52. Le château de Leeuwarden fut construit en 1510 et détruit par les protestants en 1580. Pendant la révolte, les rebelles poussaient devant eux les femmes des soldats du château et quelques moines en guise de bouclier, puis remplirent le fossé et rasèrent le château. Le château de Harlingen fut pareillement assiégé le lendemain. Voir LE PETIT, *op. cit.*, II, p. 393.

53. Appendice I, n°s 2, 15, 65, 70, 75.

54. Pour la lettre de Jacques à Philippe II, voir WOLTJER, *op. cit.*, p. 118 ; pour la condamnation à mort par noyade, voir note 32 ci-dessus. Van BRAGHT (II, p. 152) donne la date incorrecte de 1558 pour l'exécution de Jacques.

55. Paul BEUZART, « La Réforme dans le diocèse d'Arras en 1555 d'après un document inédit », *B.S.H.P.F.*, LXXVI (oct.-déc. 1927), pp. 468-476.

56. Cf. LE PETIT, *op. cit.*, I, p. 213.

57. BORDIER, *op. cit.*, p. xviij : il s'agit de la deuxième des trois chansons protestantes confisquées en 1525 et envoyées au Parlement par le lieutenant-général de Meaux. Cf. la description de RABUTIN (*op. cit.*, II, p. 129) : « le surplus furent emmenés prisonniers à troupeaux comme moutons ». De plus, ils furent présentés « en triomphe » à Philippe II à Saint Quentin en août 1557.

minie » de ville en ville, de prison en prison. Les prisonniers écrivaient et chantaient leurs chansons pour remplir leurs heures de captivité et pour réaffirmer leur foi sous le poids des tortures et des interrogatoires. En 1541, la chanson *Voulez ouyr la complainte/Des pauvres prisonniers* [58] décrivait les conditions infligées à un prisonnier « gentilhomme ». Il était traité « pauvrement » et « rudement », couché « bien durement », et enfermé dans une tour infecte, peuplée de rats, de souris et de puces. Rien d'étonnant à ce que la phrase « prenez courage » revienne si souvent dans les textes des chansons spirituelles protestantes [59]. Dans CS 1555 un autre prisonnier narre la manière dont il est tenu « en prison vile,/Jambes, et pieds en fers pesans », tout comme le portrait que l'on a fait de Jacques [60].

D'autres chansons de CS 1597 jouent le rôle de véritables bulletins d'information, communiquant des nouvelles d'un prisonnier de Douai (n° 21), faisant part de la capture, de l'interrogatoire et du martyre de deux frères (Pierre et Godefroy Mercier, n° 78), rapportant l'histoire du jeune homme Algerius mis à mort à Rome (n° 93). Van Braght peint la détresse de ce dernier lors de son emprisonnement, sa torture par l'huile bouillante, et son immolation. Ces circonstances étaient si horribles que même van Braght s'émeut et fait mention de la souffrance physique, au lieu de ne parler que de sa sublimation religieuse. Van Braght reproduit une lettre écrite par Algerius avant sa mort et qui se termine : « To D... [*sic*] the most fervent amongst the faithful, from the imprisoned and fettered Algerius, from the most delightful pleasure garden, the prison called Leonia, the 12th of July, 1557 » [61]. Algerius écrivit cette lettre donc quatre mois avant que Jacques lui-même fût fait

---

58. *Chansons nouvellement composées sur plusieurs chants tant de musique que de rustique* (Paris, Jehan Bonfons, 1548), n° 36, sur le timbre : *Quand l'empereur de Romme arriva dans Paris*. Le 8e — et dernier — couplet mentionne la date de 1541.

59. Appendice I, n° 24.

60. CS 1555, I, p. 156, « Quand me souvient de l'Évangile » (timbre : *Quand me souvient de la poullaille*), 2e couplet. Voir la note 39 pour la gravure.

61. Van BRAGHT, II, pp. 122-124. Van Braght observe que certains corrigent la date de 1557 en 1555, mais il n'est pas de cet avis. La même confusion existe dans CS 1597 quant à la date de 1555. La note marginale entre les chansons n°s 3 et 4 se prolonge à côté du n° 4 ; elle parle de Jacques comme étant malade et commençant « à venir à la vérité l'an 1555 ». La chanson n° 3 se rapporte à l'affliction de son auteur, et la chanson n° 4 à l'adoration de Dieu « en vérité ». Le n° 4, cependant, n'est pas de Jacques ; cette chanson est d'Antoine Saunier et fut imprimée dans CS 1555 (voir Appendice I, n° 4). La date résulte très probablement de cette édition. Selon van BRAGHT (II, pp. 169, 194), Jacques eut la fièvre

prisonnier. Si « D... » était Jacques, qui méritait en effet l'appellation de « plus fervent », leur amitié pourrait peut-être expliquer l'inclusion de la chanson n° 93 dans CS 1597. Puisque les jeunes protestants de l'époque voyageaient au loin, on peut supposer que d'ardents défenseurs de leur foi, comme l'étaient ces deux-là, aient pu se rencontrer.

Dans sa *Confession de foi,* dans le récit de ses discussions avec l'inquisiteur, et dans ses chansons, Jacques énonce clairement sa doctrine religieuse personnelle : foi dans la parole « pure » et « vraie » de Dieu, retour aux Écritures, abolition de la superstition et de l'adoration des idoles, refus du baptême aux petits enfants car il ne doit être accordé qu'à l'âge de raison ; enfin, acceptation du vin et du pain de la Cène comme symboles du sang et du corps du Christ. Il rejette la messe parce qu'il la tient pour « une fausse invention/De Satan » [62]. Fondamentalement, il accepte les croyances des autres protestants des Pays-Bas [63].

Au cours de ses interrogatoires, toutefois, Jacques insiste sur l'indépendance de sa pensée et déclare qu'il n'est pas le disciple de Calvin, de Zwingle, ou de Menno Simons, mais seulement de la parole de Dieu [64]. Il reste ferme tout au long des nombreuses séances face à l'inquisiteur [65]. Dans la chanson n° 67 de CS 1597, *Ramené fus encor une fois/Devant l'Inquisiteur mesme,* il expose en détail les arguments de l'inquisiteur et ses propres réponses immuables. Il ose même contredire l'inquisiteur par deux fois : « Monsieur, comment dite vous cela ?... Monsieur, comment ose vous dire ainsi... » Bien que l'inquisiteur ait entamé patiemment l'entretien avec une « voix douce » [66], il apparaît beaucoup plus exaspéré et

---

en janvier 1558. L'inquisiteur lui demanda des nouvelles de sa santé en février 1558. Si la note marginale en question avait essayé de dater la maladie de Jacques, l'année aurait dû donc être 1558.

62. Appendice I, n° 38.

63. Cf. LE PETIT, *op. cit.,* II, p. 74, « Quelle estoit en substance la confession de foy des Protestants des Pays bas », inscrit pour 1564.

64. Van BRAGHT, II, pp. 168, 181, 197. Cf. la lettre de Clément Marot (mars 1526) in P. LEBLANC, *La Poésie religieuse de Clément Marot* (Paris, 1955), p. 68. Six jours après avoir été emprisonné, Marot écrit : « Poinct ne suy Lutheriste, Ne Zvinglien et moins Anabaptiste ».

65. L'inquisiteur était Lindanus qui fut plus tard évêque de Ruremonde et de Gand (van BRAGHT, II, p. 197).

66. Une atmosphère analogue est évoquée dans l'opéra de Luigi Dallapiccola, *Il Prigioniero* (publié à Milan, 1949). Il s'agit aussi d'un prisonnier dans les Pays-Bas espagnols du XVI[e] siècle. Le geôlier et l'inquisiteur lui parlent avec douceur et l'appellent « frère ». Il est plein d'espérance, mais est finalement brisé.

impatient au vingtième couplet de la chanson : « Mon fils, vous estes en tel erreur,/Damnation vous est promise ». Il s'en va sur cette admonestation, mais Jacques refuse de se laisser influencer, sauf par une preuve issue des Écritures.

Le contraste entre les chansons spirituelles de Jacques et celles écrites plus tard par le poète-prisonnier Odet de la Noue [67] est très prononcé. La Noue dépasse l'affirmation passionnée de sa croyance jusqu'à ce qu'il atteigne la conviction que les maux soufferts dans son âme et dans son corps emprisonné sont nécessaires à sa foi [68]. Jacques demeura en prison pendant environ dix-sept mois, tandis que la Noue subit sept années de détention avant d'être relâché. Les chansons de *l'Uranie* sont reconnues comme l'une des rares sources qui expriment les sentiments intimes d'un prisonnier protestant au cours des guerres de religion. En dépit de leur évidente sincérité, le côté cérébral de ces chansons vient de leur imitation très étroite des poètes tant protestants que catholiques [69]. Jacques fait plus simplement appel à Dieu dans la réaffirmation de sa foi durant ses souffrances (CS 1597, n°53). Il exhorte les autres au courage (n° 33), déplore les abus qui ont pénétré dans l'Église (n°s 38, 40) et relate minutieusement les détails de son arrestation, de son emprisonnement et de ses interrogatoires (n°s 60, 64, 67, 69, 81). C'est dans ces dernières chansons que Jacques se surpasse. Racontant son histoire dans des strophes de style populaire, il est attentif à rapporter nettement, non seulement ses réponses à l'inquisiteur, mais également les questions qui lui sont posées. Il s'ensuit que ces chansons jaillissent de la page, tels des dialogues vivants de l'époque.

Jacques fait usage de timbres qui mentionnent des villes de sa région d'origine (Péronne dans la chanson n° 2, Valenciennes dans le n° 60) et qui donnent par conséquent un vif sentiment de localisation précise. Les huguenots se trouvaient dans la nécessité d'être tout autant « intrépides et infatigables » dans leurs voyages à travers l'Europe que dans leurs chansons [70]. Leurs psaumes et leurs chansons spirituelles les accompagnaient en chemin, répandant la chanson monodique française en même temps que leurs dogmes religieux. Au moment même où Jacques composait ses

67. Voir note 5.
68. PINEAUX, *op. cit.*, p. 335.
69. Voir *ibid.*, pp. 337 ss, et la note 16 ci-dessus.
70. L'expression est de Georges BLOT, *La Bonne humeur et le sens artistique chez les huguenots* (Neuilly, 1930), p.19.

chansons, en prison, à Leeuwarden, un sculpteur français d'Orléans, Esteban Jamete, s'attirait les foudres de l'Inquisition de Cuenca en Espagne (1557-1559) pour avoir abrité des réfugiés protestants flamands et français. On l'accusa d'avoir toléré le chant des psaumes protestants et d'avoir lui-même chanté une chanson antipapiste en français chez lui [71]. Quand on pense que Jacques écrivait ses chansons spirituelles à Leeuwarden et que Jamete encourageait la diffusion de telles chansons à Cuenca, on comprend que les protestants ont bien infiltré l'empire espagnol d'un bout à l'autre de l'Europe [72].

Dans le circuit franco-flamand plus restreint (Arras-Lille-Anvers-Valenciennes-Cambrai-Arras), l'essaim de l'activité musicale et commerciale au XVI[e] siècle est bien connu [73]. Les descriptions contemporaines exaltent la beauté des sites fluviaux et la richesse du trafic dans des villes comme Saint-Quentin et Valenciennes. Cette dernière fut l'une des premières cités à embrasser avec zèle la Réforme [74]. Étant donné ses origines dans cette région, Jacques aurait aisément pu trouver des modèles de chansons à imiter et à utiliser comme timbres [75]. Outre leur transmission par la tradition orale, les versions imprimées des chansons étaient facilement dis-

---

71. Jean-Louis FLECNIAKOSKA, « La Propagation des idées protestantes par les Français en Espagne et l'inquisition de Cuenca (1554-1578) », *B.S.H.P.F.*, CXX (juillet-sept. 1974), pp. 532-554. La chanson commence ainsi : « Que le pape renonce car le saint homme boit du vin comme tout homme » (p. 536, note 25). « Nicolas vit encore » était également chanté et condamné par l'Inquisition (p. 542, note 52).

72. Cf. Fernand Colomb qui acheta des recueils de noëls populaires français et les apporta à Séville dès 1531 et 1535. Voir Jean BABELON, « La Fleur des noëls [Lyon, 1535] », *Revue des livres anciens,* I (Paris, 1914), 369-404.

73. Voir Charles van den BORREN, « Musicologie et géographie », dans François LESURE, éd., *La Renaissance dans les provinces du Nord* (Paris, 1956), p. 19.

74. Pour Saint Quentin, voir LE PETIT, *op. cit.*, II, p. 6 ; pour Valenciennes, p. 130 (1556). Cf. la chanson sur la prise et le pillage d'Anvers en 1576 par les Espagnols (timbre : *de Nismes*) : « Ville tant magnifique/D'Anvers, ploure à coup,/Car ta riche trafique/S'est perdue de beaucoup./Ville tant estimée... » dans *La Fleur des chansons nouvelles traitans partie de l'amour, partie de la guerre...* (Lyon, 1580), fol. 39[v] ; rééd. dans *Les Joyeusetez* (Paris, 1830), VI, p. 103 ; Adrien Jean Victor LE ROUX DE LINCY, éd., *Recueil de chants historiques français depuis le XII[e] siècle jusqu'au XVIII[e] siècle*, 2 vols. (Paris, 1841, 1842), II, p. 321 ; la version flamande, *Antwerpe rijck,/O Keyserlijcke stede* dans WIEDER, *op. cit.*, Index n° 65.

75. Puisque Jacques vécut à Anvers, il aurait pu aussi avoir accès au flot de livres et de chansons nouvelles venant de Paris. Lawrence F. BERNSTEIN (« The Cantus-Firmus Chansons of Tylman Susato », *Journal of the American Musicological Society,* XXII [1969], p. 211), note les liens étroits et la rapidité des échanges commerciaux et culturels entre Anvers et Paris au milieu du seizième siècle.

ponibles. Si, comme l'indique van Braght, Jacques avait été un colporteur, il aurait sans nul doute transporté avec lui des exemplaires de livres de musique ou de texte. Les villes évoquées dans les timbres, les textes et les notes en marge de CS 1597 (Arras, Bruxelles, Douai, Meaux, Péronne, Rouen, Valenciennes, Harlingen et Leeuwarden) et, d'autre part, la connaissance du séjour de Jacques à Anvers sont l'indice de la portée géographique de ce chansonnier. De plus, CS 1597 acquiert une certaine dimension cosmopolite grâce à la combinaison de plusieurs éléments : le « héros » prisonnier, les textes français, les timbres en plusieurs langues (français, flamand, allemand et latin), la composition de ses chansons spirituelles à une époque de conflits religieux et d'occupation espagnole des Pays-Bas et, enfin, la publication probable à Genève [76].

L'authenticité des textes français de CS 1597 est incontestable. Du point de vue du style, ils sont remarquablement proches de la langue des recueils français profanes ou protestants de la première moitié du siècle et de CS 1555 et 1569. D'autre part, on note des rapports avec des chansons spirituelles flamandes. Certaines chansons de CS 1597 commencent comme des traductions directes de leurs timbres flamands ; or, de la version française ou de la version flamande, laquelle est née la première ? Les martyrs qui les ont écrites étaient-ils d'origine française comme Jacques et sa sœur ? Existe-t-il en français d'autres chansons des *Veelderhande Liedekens* et du *Lietboecxken van den Offer des Heeren ?* Ces questions restent sans réponse pour le moment et constitueraient un point de départ pour une étude plus approfondie de CS 1597. Bien que CS 1597 ne comporte pas de musique, on peut redonner la vie à ses textes par les mélodies de ses timbres-psaumes, ainsi que par les airs profanes dont on connaît la musique. Quant aux timbres français profanes dont on ignore la musique, CS 1597 apporte une meilleure compréhension de leur usage et de leur durée de vie.

---

76. Cf. Howard M. BROWN, « The *Chanson Spirituelle,* Jacques Buus, and Parody Techniques », *Journal of the American Musicological Society,* XV (1962), p. 148, pour la possibilité que CS 1555 ait été publié à Genève, et p. 161, pour l'aspect cosmopolite de la collection de chansons de Buus.

APPENDICE I

Chansons spirituelles, anciennes et nouvelles
(s.l., 1597)

Sauf indication contraire, toutes les chansons de CS 1597 sont intitulées *chansons spirituelles,* et le terme ne sera pas répété. Quelques erreurs évidentes ont été corrigées (par exemple, le psaume 16 portait le n° 6). L'orthographe est celle du français original ; cependant, il a été nécessaire d'adopter celle de Wieder lorsque les timbres flamands étaient partiellement illisibles. Les changements d'orthographe sont de *i* à *j, u* à *v,* & à *et,* accent sur *ée ;* les abréviations ont été complétées. Quand seul le numéro du psaume était indiqué, le texte a été ajouté entre crochets. Afin de faciliter l'identification des chansons et la comparaison des prosodies, nous donnons deux lignes au moins du texte. L'intention n'est pas de présenter une histoire complète des concordances pour les timbres profanes, mais de les placer dans leur cadre historique, de présenter leur usage général comme les relations de textes ayant contribué à leur inclusion dans CS 1597.

ABRÉVIATIONS

Imprimés et manuscrits du XVIe siècle :

AN 1541	*Psalmes de David, translatez de plusieurs autheurs, et principallement de Cle. Marot* (Anvers, 1541). B.P.F. : Rés. 15855.
Aneau CN	Barthélémy Aneau, *Chant natal contenant sept noelz...*(Lyon,1539). B.N. : Rés. Ye 782.
Attain 31	Pierre Attaingnant (impr.), *Trente et une chansons musicales* (Paris, 1529). Voir HEARTZ 14.
Attain 32	Pierre Attaingnant (impr.), *Trente et deux chansons musicales* (Paris, s.d. [1529]). Voir HEARTZ 7.
Attain 38	Pierre Attaingnant (impr.), *Trente et huyt chansons musicales* (Paris, 1530). Voir HEARTZ 15.
Barthol	Matthieu Barthol (trad.), *Cantiques usités en l'esglise françoise de Francfort...* (Francfort s.M., 1596). Voir Huys C, n° 41, pp. 42-43.
Beaulieu CR	Eustorg de Beaulieu, *Chrestienne resjouissance* (s.l., 1546). Voir BORDIER, 428-440 ; HARVITT.

Bonf 1548 Jehan Bonfons (impr.), *Chansons nouvellement composées sur plusieurs chants tant de musique que de rustique* (Paris, 1548). Rééd. dans Bibliothèque gothique, II (1869).

Bonf 1572 Veuve Jean Bonfils (impr.), *Le Recueil des chansons, tant musicales que rurales, anciennes, et modernes* (Paris, 1572). Bibl. de l'Arsenal : 8° B.L. 11340 Rés.

Bonf 1585 Nicolas Bonfons (impr.), *Sommaire de tous les recueils des chansons, tant amoureuses, rustiques, que musicienes*, 2 vols. (Paris, 1585). B.N. : Rés. p. Ye 517.

Bordeaux R Christofle de Bordeaux, *Recueil de plusieurs belles chansons spirituelles, faictes et composées contre les rebelles...* (Paris, s.d. [1569 ou plus tard]). Voir LE ROUX, II, 603-610.

Buus 1550 Jacques Buus, *Libro primo delle canzoni francese a cinque voci* (Venise, 1550). Voir BROWN C.

Cant 1556 Accace d'Albiac, sieur du Plessis (mis en musique par François Gindron), *Proverbes de Salomon, ensemble l'Ecclésiaste, mis en cantiques...* (Lausanne, 1556). Voir PIDOUX, I, Appendice III, n°s 351-383.

Cant 1558 E.G.D., *Cantiques sur la nativité de Nostre Seigneur Jesus Christ...* (Lyon, 1558). Voir Roth Cat., IV, n° 3198 (1018a), pp. 591 ss.

Chard 1576 Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, ...* (Paris, 1576). B.N. : Rés. Vm. Coirault 184.

CS 1555 *Recueil de plusieurs chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles...* (s.l., 1555). B.P.F. : Rés. 15853.

CS 1569 *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu, et à l'edification du prochain* (s.l., 1569). Bibl. de l'Arsenal : 8° B.L. 10502 Rés.

CS 1597 *Chansons spirituelles, anciennes et nouvelles, composées à l'honneur de Dieu, pour chanter de cœur et bouche, et d'esprit, comme sainct Paul escrit* (s.l., 1597). Genève, Bibliothèque publique et universitaire : Bd 1913.

Eccl. 1565 Jan Fruytiers, *Ecclesiasticus oft de wijse sproken Jesu des soons Syrach...* (Anvers, 1565). Rééd. D.F. Scheurleer (Amsterdam, 1898).

La fleur 110 *La fleur des chansons. Les grans chansons nouvelles qui sont en nombre Cent et dix...* (s.l.n.d. [vers 1527]). Rééd. Jeffery C, II, 23-77.

La fleur 1580 Benoist Rigaud (impr.), *La fleur des chansons nouvelles. Traittans, partie de l'amour, partie de la guerre...* (Lyon, 1580). B.N. : Rés. p. Ye 106.

Le Rosier *Le Rosier des chansons nouvelles...* (Lyon, 1580). B.N. : Rés. p. Ye 109.

Lotrian 1535 Alain Lotrian (impr.), *S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles...* (Paris, 1535). Rééd. Jeffery C, II, 127-300.

Malingre N Mathieu Malingre, *Noëls nouveaulx* (s.l.n.d.). Voir BORDIER, 425-426.

Malingre S Mathieu Malingre, *S'ensuyvent plusieurs belles et bonnes chansons* (s.l., 1533). Voir BORDIER, 421-424.

Meslanges Pierre Certon, *Les Meslanges... tant cantiques que chansons spirituelles* (Paris, 1570). Voir Les DC, p. 343, n° 97.

Nourry	Claude Nourry (impr.), *S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles...* (Lyon, s.d. [vers 1534]). Rééd. Jeffery C, II, 78-126.
Paris 9346	Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fonds fr. 9346. Voir Gérold B.
Paris 12744	Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fond fr. 12744. Voir Paris C.
Poitevin	Philibert Jambe-de-Fer, *Mélodies des cent pseaumes de Jean Poitevin* (Lyon, 1555). Voir PIDOUX, Appendice II, n°s 227-350.
Rig S 1579	Benoist Rigaud (impr.), *Sommaire de tous les recueils des chansons* (Lyon, 1579). B.N. : Rés. p. Ye 104.
S'en 8(b)	[Alain Lotrian (?), impr.], *S'ensuyvent viii belles chansons nouvelles* (Paris, s.d. [ca 1525-1530]). Rééd. Jeffery C, I, 198-204.
S'en 14	[Alain Lotrian (?), impr.] *S'ensuyvent quatorze belles chansons nouvelles* (Paris, s.d. [ca 1525-1530]). Rééd. Jeffery C, I, 213-232.
S'En 16	[Alain Lotrian (?), impr.], *S'Ensuivent seize belles chansons nouvelles* (Paris, s.d. [1525-1530]). Rééd. Jeffery C, I, 233-247.

Rééditions et Ouvrages de référence :

BARBIER	Pierre BARBIER et France VERNILLAT, *Histoire de France par les chansons*, 8 vols. (Paris, 1956).
BATTIFOL	Louis BATTIFOL, *Le Siècle de la Renaissance* (Paris, 1926).
Bernstein CF	Lawrence F. BERNSTEIN, « The Cantus-Firmus Chansons of Tylman Susato », *Journal of the American Musicological Society*, XXII (1969), 197-240.
BLUME	Friedrich BLUME, *Protestant Church Music* (Londres, 1975).
BORDIER	Henri Léonard BORDIER, *Le Chansonnier huguenot du XVIe siècle* (Paris, 1870).
Brown C	Howard Mayer BROWN, « The *Chanson Spirituelle*, Jacques Buus, and Parody Technique », *Journal of the American Musicological Society*, XV (1962), 145-173.
Brown I	Howard Mayer BROWN, *Instrumental Music before 1600* (Cambridge, Mass., 1965).
Brown M	Howard Mayer BROWN, *Music in the French Secular Theater, 1400-1550* (Cambridge, Mass., 1963).
CHARBON	Marie H. CHARBON, *The Hague Gemeentemuseum. Catalogue of the Music Library, Vol. II. Vocal Music 1500-c1650* (New York, 1973).
Duy L	Florimond van DUYSE, éd., *Het Oude Nederlandsche Lied,* 4 vols. (La Haye, 1903-1908).
Gérold B	Théodore GÉROLD, éd., *Le Manuscrit de Bayeux* (Strasbourg, 1921).
HARVITT	Hélène HARVITT, *Eustorg de Beaulieu. A Disciple of Marot. 1495(?)-1552* (Lancaster, Pa., 1918).
HEARTZ	Daniel HEARTZ, *Pierre Attaingnant, Royal Printer of Music* (Berkeley et Los Angeles, 1969).

Huys C	Bernard HUYS, *Catalogue des imprimés musicaux des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Fonds général. Bibliothèque royale de Belgique* (Bruxelles, 1965).
Huys CS	Bernard HUYS, *ibid., Supplément* (Bruxelles. 1974).
Jeffery C	Brian JEFFERY, *Chanson Verse of the Early Renaissance,* 2 vols. (Londres, 1971, 1976).
LE ROUX	Adrien Jean Victor LE ROUX DE LINCY, éd., *Recueil de chants historiques français depuis le XIIe jusqu'au XVIIIe siècle,* 2 vols. (Paris, 1841, 1842).
Les A	François LESURE *et al.*, éds., *Anthologie de la chanson parisienne au XVIe siècle* (Monaco, 1953).
Les ACM	François LESURE, « Autour de Clément Marot et de ses musiciens », *Revue de musicologie,* XXXII (1951), 109-119.
Les DC	François LESURE et Geneviève THIBAULT, « Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin (1549-1576) », *Annales musicologiques,* I (1953), 269-373.
Mincoff S	Elizabeth MINCOFF-MARRIAGE, *Souterliedekens* (La Haye, 1922).
Paris C	Gaston PARIS et Auguste GEVAERT, éds., *Chansons du XVe siècle* (Paris, 1875).
Picot CH	Emile PICOT, *Chants historiques français du XVIe siècle* (Paris, 1903).
PIDOUX	Pierre PIDOUX, *Le Psautier huguenot du XVIe siècle,* 2 vols. (Bâle, 1962).
Reese MR	Gustave REESE, *Music in the Renaissance* (New York, 1959).
Rok PC	Yvonne ROKSETH, « Les Premiers chants de l'église calviniste », *Revue de musicologie,* XXXVI (1954), 7-20.
ROLLIN	Jean ROLLIN, *Les Chansons de Clément Marot* (Paris, 1951).
Roth Cat.	Émile PICOT, *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild,* 5 vols. (Paris, 1884-1920).
STONE	Donald STONE, Jr., *France in the Sixteenth Century* (Englewood Cliffs, N.J., 1969).
Wacker NL	Philipp WACKERNAGEL, *Lieder der niederländischen Reformierten aus der Zeit der Verfolgung im 16. Jahrhundert* (Nieuwkoop, 1965).
WECKERLIN	Jean-Baptiste WECKERLIN, éd., *L'Ancienne chanson populaire en France* (Paris, 1887).
Wieder S	Frederik Casparus WIEDER, *De Schriftuurlijke Liedekens. De Liederen der Nederlandsche Hervormden tot op het Jaar 1566* (La Haye, 1900).

***

N° Page

4 20 *Adore* [*un*] *Dieu, le Pere tout-puissant*
En vérité, sans nulle œuvre charnelle

Timbre : [*Au boys de dueil*]. Titre : « sur les dix Commandemens de Dieu ». Marge : « Jacques Dosy estant malade et commençoit à venir à la vérité l'an 1555 ». CS 1597 ne mentionne pas le timbre, mais il fut utilisé par Antoine Saunier en 1532 pour le même texte sous le titre : « Chanson des dix commandemens de Dieu ». Le texte de Saunier est réimprimé dans Malingre S, n° 1 ; CS 1555, I, p. 6, et CS 1569, p. 19. Voir Rok PC, p. 8 ; BORDIER, I, p. 15.

Le texte original du timbre, *Au boys de dueil, à l'ombre d'ung soucy,/Aller my fault pour passer ma tristesse,* paraît dans *S'en* 8(b), n° 7 ; *S'En* 16, n° 5 ; *La fleur* 110, n° 30 ; Lotrian 1535, n° 105. (Voir Jeffery C, I, 201-202 ; II, 59, pour le texte et d'autres réimpressions du timbre.) Marot le cite dans sa complainte, « D'une niepce sur la mort de sa tante », qui commence *O que je sens mon cueur plein de regret* (Les ACM, p. 112). Une mise en musique anonyme *a 4* du c. 3, *Venes regretz venes tous en mon cœur,* se trouve dans Attain [32], n° 16, fol. 9v (HEARTZ 7). Un *contrafactum* protestant du timbre, *Au boys de dueil, à l'ombre d'ung soucy,/Prisonnier suis, enclos en la forteresse,* figure dans Nourry, n° 25 (BORDIER, IV, p. 350, omet la première ligne ; Jeffery C, II, p. 112).

Dans CS 1555, I, P. 175, et CS 1569, p. 148, le timbre est utilisé pour le texte *Esjouys-toy, esjouys jeune enfant,/Et prens plaisir en ta jeunesse tendre,* qui tire son origine d'Ecclésiaste 12. Voir Brown C, pp. 155 et 169 pour la musique *a 5* de Buus 1550, n° 16. (Cf. *Esjouy toy, ô jeune, en ta jeunesse,/Remply ton cœur de plaisir et lyesse,* PIDOUX, n° 383, dans *Cant* 1556.) Le quodlibet avec le titre « La mère des chansons » (Bonf 1572, fol. 87r) répète les deux premières lignes d'*Au boys de dueil* mais, en remplaçant le mot « tristesse » par « jeunesse », montre encore le lien avec la version *Ejouys-toy,* etc.

1 9 *Advertence je vous veux faire*
Debonnaire,
Et aux hommes en tout lieu.

Timbre : *Tous les Hugenots de France,/tous ensemble,/à la Court ils s'en allez,* ou psaume 38 [*Las ! en ta fureur aiguë/Ne m'argue,/De mon fait, Dieu tout-puissant*]. Le texte « Les Huguenots s'en allez » (timbre : *Ça, ça, ça venez-vous-en,/venez-vous-en)* dans Bordeaux R, n° 20, p. 29 (LE ROUX, II, p. 605), contient le même nombre de syllabes que les deux premières lignes d'*Advertence je vous veux faire.* Cette chanson fut composée contre ces « rebelles » qu'on avait obligés à quitter Paris. Le mot « rebelle » est aussi un élément caractéristique de *Advertence,* etc, ce qui suggère l'hypothèse que son timbre soit une variante du texte de Bordeaux. L'analogie du timbre avec *Tous les bourgeois de Chastres* diminue parce que la prosodie ne concorde plus après la première ligne. Il existe, pourtant, des similitudes textuelles : « S'en allaient » et « bergerie » dans *Tous les bourgeois,* « s'en

allez » dans *Tous les Hugenots* et « chanterie » dans *Advertence*, etc. Tout à fait à sa place comme première chanson de CS 1597, *Advertence je vous veux faire* trace la doctrine protestante d'un ton ferme.

7 32 *Après avoir constamment attendu*
Le temps que Dieu avoit promis

Timbre : psaume 40, *Apres avoir constamment attendu/*[*De l'Eternel la volonté*]. CS 1569, p. 7, emploie le même timbre pour un « Cantique plein de consolation, pour ceux à qui Dieu fait cest honneur de souffrir pour son Nom » avec le texte *Gens insensez, où avez vous les cueurs/De faire guerre à Jesus Christ ?* (BORDIER, IV, p. 386). Lorsque CS 1597 utilise de nouveau le timbre pour la chanson n° 29 avec le texte *Freres, je vous prie par la grand'charité/De nostre Dieu, que vous offriez/Vos corps,* son titre imite celui de *Gens insensez.* Le n° 29 est « une chanson spirituelle pleine de bonne instruction » et met les gens en garde contre « ... yvrongerie,/Luxure, idolatrie/Et dissolution ».

6 29 *Apres avoir osté toute malice*
Detraction, fraude, envie et feintise

Timbre : psaume 8, *O nostre Dieu et Seigneur amiable.* Le timbre revient pour la chanson n° 62 avec le texte *Pere eternel, consolateur de l'ame,/Je te suppli d'humbe cœur et reclame.* Bordeaux R, n° 24, p. 35, présente une chanson contre les Huguenots qui commence par la première ligne du psaume 8.

3 18 *A Toy je crie, ô Éternel.*
Vueille ouïr ma complainte

Timbre : *Ich ruff zu dir Her*[*r*] *Jesum Christ.* En 1596, Barthol (n° 40, fol. $58=59^r$) traduisit ce timbre en français. Voir Huys C, n° 41, pp. 42-43. BLUME (p. 515) l'appelle un « hymn from Lutheran circles ». Lorsque le texte de CS 1597, n° 3 devient le timbre pour le n° 32, *Honneur et gloire nous te rendons/O Dieu, pour tes justices,* cette dernière chanson porte le titre de « Cantique spirituel ». On se demande si le compilateur de CS 1597 était au courant du recueil de cantiques de Barthol. Voir Brown I (1571_1, n° 89 ; 1577_6, II, n° 22 ; 1597_7, n° 34) pour les mises en musique du timbre.

2 12 *Aujourd'huy tant de gens.*
Et si grand' compagnie
Se disent bons Chrestiens.
Mais je crain c'est folie.

Timbre : « la voix d'une chanson mondaine, Où le refrain est, Pierronne sur somme : il te faut marier ». Marge : « Par Jacques[s] Dossie. En prison, le 8 jour de May, l'an 1558 ». Le timbre est issu de la chanson *Par devant Sainct Ricquer/Sont venus Bourguignons* (elle-même chantée sur l'air de *Madame la regente* dans *Chansons nouvelles des Bourguignons faictes devant Peronne*

[s.l.n.d.], n° 1, B.N. : Rés. p. Ye 198. Jeffery C, II, pp. 317-320). Le 6e couplet de *Par devant Sainct Ricquer* commence : « Pour nous donner enssomme/Sont venus tarier/Nostre fille Peronne/Pour se reparier ». Le 9e couplet continue à personnifier la ville (assiegée en 1536 par Charles V) : « Peronne la jolie... Vous feistes grant folye », et le mot « folie » joue un rôle important dans le texte de CS 1597, n° 2.

Picot CH, n° 79, p. 69, et LE ROUX, II, pp. 198 et 584, réimpriment la chanson « On va partout disant/Par le pais de France » (timbre : *Peronne sur Somme*) qui parle du siège de Metz en 1552. Péronne est le sujet d'une autre chanson « Le seigneur de La Marche » (timbre : *N'oseroit on dire ;* Picot CH, n° 75, p. 67 ; LE ROUX, II, pp. 107-109). Dans ces chansons, l'accent est mis sur ce que disent les gens. Le texte d'*Aujourd'huy tant de gens* renforce cet aspect quand il souligne le contraste entre les bons chrétiens et ceux qui mènent la « meschante vie ». Chaque couplet compare l'homme qui chemine dans la voie de Dieu à celui qui suit le sentier du vice. Le ton de ce texte est assez surprenant, car son ironie appartient plutôt aux textes semblables de la fin du XVIIe ou du début du XVIIIe siècle. Les seize couplets de *Dans un solide et juste écrit* (le finale de *La Cabale* [1749] ; paroles de Saintfoix, musique de Mouret), par exemple, font la satire des bonnes et mauvaises façons de vivre comme le font les quinze couplets d'*Aujourd'huy tant de gens*. La ressemblance devient plus évidente quand on observe que dans le refrain de chaque couplet d'*Aujourd'hui tant de gens* figure le mot « écrit » : « Si telle personne/Est trouvé vray Chrestien,/L'escrit que Dieu nous donne/Nous abuseroit bien ».

Voir Picot CH, nos 74-81 *bis*, pp. 66-74, et Jeffery C, II, pp. 303-304, pour les chansons qui traitent de Péronne.

5 26 *Aux paroles que je veux dire.*
Je vous prie Chrestiens escouté

Timbre : psaume 5 [*Aux paroles que je veux dire,/Plaise toy l'oreille prester*].

10 45 *Benis ton Dieu mon ame en grand honneur*
En luy rendant loüange d'un bon cœur

Timbre : psaume 1, *Qui au conseil des malins.*

8 36 *Bien-heureuse est fort la personne*

Voir n° 17.

13 55 *Bien-heureuse est la creature*
Qui ne se aura point trouvé

Timbre : « la voix des dix Commandemens : *Leve le cœur, ouvre l'oreille,/Peuple endurci, pour escouter* ». Le timbre est utilisé de nouveau pour la chanson n° 26 (titre : « Chanson nouvelle a tout fidele Chrestien » ; texte : *Escoutez ci une doctrine/Qui est la pure verité*).

12 52 *Bien-heureux est qui de Dieu la crainte*
Et son cœur met en sa parole sainte

Timbre : psaume 103, *Sus louez Dieu mon ame en toute chose.* Même timbre pour la chanson n° 44 (titre : « la justification de la Foy Chrestienne » ; note : « Anno 1597/le 27 de Juin, par Jean de Bruxelles » ; texte : *La Foy est une substance de chose/Qu'on espere, et demonstrance close*).

11 47 *Bien-heureux est qui du tout son cœur met*
Et se delecte en la saincte doctrine.

Timbre : psaume 51, *Misericorde au povre vicieux.*

9 41 *Bien tost de Babylone*
Sortez, venez à Christ

Timbre : *Mon Dieu, donne conseil à ton povre servant* ou *Waerom zijt ghy soo droeve/Die met lyden zijt belaen.* Wacker LN, n° 36, p. 107, réimprime le texte du timbre flamand (chanté lui-même sur *Waer ick een wilde valck*) des *Veelderhande Liedekens* de 1569 ; Wieder S, Registre n° 863, p. 202. Dans CS 1597, le n° 58 (titre : « Autre Chanson par le mesme, sur le chant d'une chansonnette Flamende » ; datée du 8 avril 1597 ; texte : *O Seigneur plein de grace/Ayez pitié de moy*) et le n° 92 (texte : *Vestu du nouvel homme/En vraye saincteté*) utilisent le même timbre flamand que le n° 9.

17 70 *C'est une dure departie*
D'entre la mere et son enfant.

Timbre : *Bienheureuse est fort la personne/Qui va en la voye du Seigneur.* Chronologie abrégée de *C'est une dure departie :* Mis en musique *a 4* par Claudin de Sermisy dans Attain [31] (1529 ; HEARTZ 14, n° 18), le texte continue « De celuy où j'ay mis mon cœur » ; timbre pour le texte *C'est une paovre chantrerie/Et fort desplaisante au Seigneur* (la dernière des cinq chansons dans *Chansons nouvelles demonstrantz plusieurs erreurs et faulsetez* [Neufchastel, 1533], rééd. BORDIER, p. lxxvij [voir aussi *ibid.*, pp. 417-418, 427 ; Rok PC, p. 9]) ; texte original dans Lotrian 1535, n° 23 (rééd. Jeffery C, II, pp. 168-169) ; incipit dans la *Fricassée* anonyme (1536 ; rééd. Les A, n° 7, p. 20) ; timbre et première ligne pour le texte du quatrième noël dans Aneau CN (1539), la deuxième ligne continuant « Du filz de Dieu le createur » ; timbre pour le psaume 130 dans AN 1541, trad. « N », et avec le texte *A toy Seigneur sans cesser crie/Et du plus profond de mon cœur ;* timbre et première ligne pour Beaulieu CR, n° 21 (1546) ; timbre pour le même texte que AN 1541 dans CS 1555, I, pp. 29 (répété p. 151), puis dans CS 1569, p. 59, avec quelques modifications du texte ; timbre dans CS 1555, I, p. 135, de nouveau pour *C'est une pouvre chanterie ;* timbre pour *Vergheet niet kint* (*a 1*) dans *Eccl.* 1565, p. 93. Pour d'autres références voir

Brown C, pp. 158 et 168 ; Brown I, 1531_2, 1546_{18}, 1551_8 ; HARVITT, p. 118 ; Jeffery C, II, 169.

Dans CS 1597, n° 8, *Bien-heureuse est fort la personne* devient le texte et les deux premières lignes du n° 17 se mettent en position de timbre. Les seize couplets du n° 8 enseignent le droit chemin, comme le disent les psaumes 112 et 119. Les deux premières lignes du n° 17 servent de timbre également pour le n° 42, *La grace de Dieu salutaire/Est apparué à toutes gens.*

L'origine de *C'est une dure departie* se cache dans la chanson de croisade de Conon de Béthune (mort vers 1220) : *Ahi ! Amours, con dure departie* (voir BARBIER, I, pp. 15-16 ; le texte complet dans Guillaume PICOT, éd., *La Poésie lyrique au moyen âge,* II [Paris, 1975], pp. 24-27). Coïncidence : on remarque que Conon de Béthune est également originaire d'Artois : il passa sa jeunesse à la cour de Flandres, et Huon d'Oisy de Cambrai était son parent. PICOT (p. 21) remarque que l'on retrouve chez Conon de Béthune les thèmes bien connus mais qu'il parle aussi fermement de ses opinions religieuses et politiques, ou de ses sentiments. Aussi ses chansons ont-elles un air familier et semblent-elles traverser les siècles. Lorsqu'il parle (dans *Ahi ! Amours,* etc.) de la dure séparation avec sa bien-aimée, de son corps allant servir le Seigneur, de la mort endurée joyeusement pour Dieu et de « la prison ombrage », il semble semer les germes des textes du seizième siècle sur *C'est une dure departie.* Le lien entre les deux chansons s'approfondit quand on compare l'Envoi d'*Ahi ! Amours* au troisième et dernier couplet de *C'est une dure departie/De celle où j'ay mis mon cœur* (Lotrian 1535). « Hélas ! je m'en vais, pleurant des yeux de mon front » de l'Envoi revient en « Se en pleurs ma face est couverte » de c.3. Bien que la prosodie des deux chansons soit différente, chacune contient des strophes de huit lignes. Les textes tardifs sur le timbre *C'est une dure departie* sont d'un genre didactique. Ainsi, CS 1555, I, p. 135, donne pour instruction aux Chrétiens de ne chanter que des chansons dignes de Dieu. *Eccl.* 1565 et CS 1597, n° 8, conseillent aux enfants d'écouter les enseignements de leurs parents. Aneau CN revient au thème du départ : la « belle departie » depuis le ciel de l'ange annonçant la naissance de Jesus, la « noble departie » des rois mages de l'est (autre lien avec la croisade de Conon en « Surie » ou vers l'est), et la dernière « departie » (autrement dit, la mort) que l'homme doit prendre. AN 41 compare également la douleur du pécheur et son espérance en Dieu. *C'est une dure departie/D'entre la mere et son enfant* maintient tant l'angoisse que l'espérance. La première note en marge, II Maccab. 7 : 20, se rapporte au martyre des sept frères en présence de leur mère. Ils préférèrent mourir plutôt que transgresser les lois de leurs pères. Tout comme la mère inspira du courage à ses fils, CS 1597 n° 17 encourage les martyrs à ne pas craindre l'homme et à accepter la mort.

18 74 *Chantez chanson nouvelle*
Et loüez le Seigneur

Timbre : psaume 92, *O que c'est chose belle.*

14 58 *Ciel et terre escoutez,*
Dit l'Eternel en Esaie

Timbre : *Mon pere mariez moy, ou je suis fille perduë.* Le timbre paraît comme deuxième couplet dans *On dit que le mal de dents/C'est une maladie diverse* (Bonf 1548, n° 33), et comme timbre pour *Je scay ma condition,/Toute pleine de malice* dans Buus 1550, n° 17 ; CS 1555, I, p. 203, et CS 1569, p. 155. Voir Brown C, p. 170, n° 17, et Brown M, p. 154, n° 320.

15 63 *Combien, ô Juges de la terre,*
Le sang des ames des petits

Timbre : *Voulez ouir chansonnette, de trois Clerçonnets gentils* ou *Het dag[h]et uyt den Oosten.* Note : « Par Jaque Dosie. En prison, le 26 jour de May 1558 ». Le premier timbre a la même métrique que *Voulez ouyr chansonnette/De tous les cris de Paris,* n° 1 de *Deux chansons nouvelles, fort plaisantes et recreatives* (Lyon, 1571), Roth Cat., I, p. 628. Bonf 1585, I, fol. 58r, réimprime cette dernière chanson et nomme son timbre « la volte de Provence » (rééd. WECKERLIN, p. 487). La raison pour laquelle on a accouplé cette chanson divertissante et la chanson sombre *Combien, ô Juges* s'explique dans sa quatrième ligne, où ce sont des « cris » que les martyrs jettent à Dieu. *Puisqu'amour monstre ses forces/Pour me rendre serviteur* (titre : *La Volte de Provence* (Chard 1576, fol. 14v ; Bonf 1585, fol. 27v) commence comme une chanson d'amour typique : l'amant blessé par les flèches de Cupidon supplie sa maîtresse de le guérir ; mais peu à peu apparaissent des mots qui rappellent les psaumes, ainsi dans le 6e couplet : « Vien donc, vien me faire grace,/Et jette sur moy tes yeux,/Et ta debonnaire face ». Le dernier couplet emprunte nettement à la terminologie des psaumes : « ... d'où vient-il... Aye donc pitié... » La réponse de la dame, *Puis que ma seule presence/Te peut donner guarison* (Chard 1576, fol. 284r ; Bonf 1585, I, fol. 28v) ajoute les mots « Ton cœur martir en prison » (2e couplet). Elle le réconforte, mais le sentiment de la mort est imminent. Lorsqu'elle lui demande s'il la croit si cruelle au point de vouloir perdre un si bel enfant, on se souvient de Jacques et de la Dame de Frise (CS 1597, n° 81).

Le psaume 4 de *Souter Liedekens* (Anvers, 1540) emploie l'autre timbre *Het daghet.* Pour la documentation sur ce timbre, voir Franz M. BÖHME, *Altdeutches Liederbuch* (Leipzig, 1913), pp. 67-68 ; Mincoff S, p. 1 ; Duy L, I, pp. 119-130 et III, pp. 2320-2324. Pour le texte du timbre lui-même voir le *Liederbuch,* n° 73 (Anvers, 1544). La version de Jacob Clemens non Papa de ce psaume est imprimée dans *Het vierde musyck boexken* de Susato (Anvers, 1556 ; voir Huys C, nos 66-68). Wacker LN attribue à « Jacques » la chanson « Och stet, hoe droeve dingen » (timbre : *Het daghet ;* date 1559, n° 100, p. 198 ; voir également *ibid.,* pp. 179, 181) ; selon les références du texte, l'auteur ne peut être que Jacques d'Ossie (voir la note 38 ci-dessus). Wieder S, Index n° 632, p. 197, cite la même chanson.

19 77 *Combien que plusieurs fantasies*
Me viennent souvent tourmenter

Timbre : *Si vous passez par Meaux en Brie.* Voir n° 40.

16 67 *Comment chanteroy la loüange*
Du Seigneur en captivité,
Ou du pain d'affliction mange,
Que les malings m'ont presentez.

Timbre : *Helas Seigneur ayez memoire,/Ton peuple ne va oubliant.* Le texte du n° 16 devient le timbre pour le n° 75, *Tous Chrestiens et freres fideles/Magnifions tout hautement/Nostre bon Dieu d'un ardant zele.* Le n° 75 cite en tête les quatre premières lignes du n° 16 et porte la date « En prison, en la fin de May, 1558 ».

21 83 *De la vie eternelle*
Dont je me resjouïs

Timbre : *La fleur de lis est noble* ou « le chant de la prinse de Rome ». En tête : « Faite par un estant prisonnier a Doüay ». Pour *La fleur de lis* voir Les DC, n° 66, par Bracquet (1557). Picot CH fournit trois chansons au sujet de la prise de Rome par le duc de Bourbon en 1527 : *Parlons de la deffaicte/De ces pauvres Rommains* intitulé « La Chanson de Romme... » (p. 50, n° 56 ; Jeffery C, II, pp. 44-48) ; *Ung matin s'assemblerent/Les seigneurs de renom* intitulé « Chanson sur la prise de Rome et la mort du connétable de Bourbon » (également 1527, p. 50, n° 57) ; *Quand le* [*bon*] *prince d'Orange/Vit Bourbon qui estoit mort* avec le même titre que le n° 57 (p. 52, n° 57 *bis*). Le timbre de CS 1597 n° 21 a la même métrique que Picot CH n°s 56 et 57.

23 109 *De verité la voye*
Je ne veux point celer

Timbre : *Du Chasteau de Renty.* Voir LE ROUX, II, pp. 203 et 584-585 pour des chansons qui traitent la bataille de Renty en août 1554. Bien que le résultat de la bataille ait été indécis, le duc François de Guise y acquit son renom. RABUTIN, I, pp. 307-322, et BATTIFOL, p. 142, décrivent la bataille, qui eut lieu à l'extérieur et au pied des remparts du château. CS 1597, n° 71, indique *le champ de Renti* comme timbre pour *Seigneur plein de clemence/Par ta saincte bonté.*

20 79 *Dieu du haut ciel, Pere eternel,*
Maintenant voicy l'heure

Timbre : *Mon Dieu mon Pere en qui je croy,/escoute à ma clameur.* Marge : « La première chanson que je fis en la prison le 8 jour de Novemb. 1557. et le 2. [*sic*] du dit mois avois-je esté prins prisonnier ».

22 87 *Du temps que je vivoye*
Et que point ne cerchoye
La voye de verité

Timbre : psaume 6, *Ne vueillez pas, ô Sire,/Me reprendre en* [*ton ire*]. Titre : « Chanson notable pour toute personne qui veulent amender leur vie ». A la fin : « *La fin. Par moy Nicolas de Baudemon* ». N° 37, *Juges de nostre Sire,/Repugnans et sans nuire,* daté « En prison la sepmaine de Pasques, 1558 », utilise le même timbre.

24 115 *Enfans prenons courage.*

Voir n° 59.

25 119 *En Jerusalem j'ouïs sonner*
Des Herauts les trompettes,
Des messagers j'ouïs resonner

Timbre : *Am Wasser flus zu Babilon/daer sassen wir mit smertzen* ou *Tous peuples oyez et entendez/En ce temps perissable,/De Dieu la saincte verité.* En tête : « Faite et composée par Jaques Dossie, artisien ». Dans le n° 78, intitulé « Chanson spirituelle de deux fideles qui ont enduré la mort patiemment en la ville de VVinneck, l'an 1558 », *En Jerusalem* devient le timbre pour le texte complet de *Tous peuples oyez et entendez.*

26 126 *Escoutez ci une doctrine*

Voir n° 13.

27 138 *Escoutez je vous prie,*
Vous tous qui desirez
D'aller la voye de vie

Timbre : *Babel is geballen.* Titre : « Chanson d'aucuns ayant soufferts pour le nom du Seigneur ». Voir Wieder S, *Babel is nu gheuallen,* Registre n° 67, p. 183.

28 153 *Entre vous toutes gens*
Qui estes en ignorance

Timbre : *La fille du Chastelet,/On dit qu'elle est tant belle.*

29 159 *Freres, je vous prie par la grand' charité*

Voir n° 7.

30 164 *Gens endurcis n'oyez vous point,*
Ouvrez vos yeux le jour est poindt

Timbre : *Ghy die Christum hebt aenghedaen.* Voir Wacker LN, p. 179 ; Wieder S, Registre n°s 251-253, p. 188, pour le timbre.

31 169 *Grands et petits prenez instruction*
A l'advertence et admonition

Timbre : psaume 50, *Le Dieu le fort, l'Eternel parlera.*

35 184 *Helas povre monde*
Tu est bien abusé

Timbre : *Escoutez moy mon peuple,/Israël mon servant.* Le texte tire son origine de Luc 16 : 19 ss.

32 172 *Honneur et gloire nous te rendons*

Voir n° 3.

34 181 *Honnorez Dieu, ô tout pecheur.*
Qui vous a donné sa grande grace

Timbre : *Vos propos sont muables.*

33 177 *Humblement je vous supplie,*
Freres, ne vous lassez mie

Timbre : « La voix d'une chanson mondaine : Où le refraint est dite que c'est du mal m'amie, dite que c'est du mal des dents ». En tête : « Par Jacques d'Ossie ». L'origine du timbre figure dans le refrain d'*A Lyon* [ou *Paris*] *a une fille/Qui est cointe et jolye.* Voir Jeffery C, II, pp. 107-109 pour le texte, réimpr. en 1535, 1537, 1538, 1543, et l'explication du *mal des dents* comme étant symptomatique d'un amour qui n'est pas payé de retour. Bonf 1548, n° 59, présente le même texte. La chanson protestante « C'est la Prestraille et Moynerie » (timbre : *Dites que c'est du mal m'amie,* etc.) invective les prêtres et les moines (Beaulieu CR, n° 153 ; rééd. BORDIER, II, p. 169 ; Picot CH, n° 136, p. 153). Dans CS 1597 n° 33, le refrain devient : « Prenez courage, je vous prie,/Il ne dureras point long temps ». La triste condition de la fille enceinte, décrite dans le texte original du timbre, trouve ici un écho, puisque le n° 33 encourage celui que le monde accuse et montre du doigt.

36 191 *Jouï* [*J'ouys*] *chanter une jeune pucelle*
D'une douce Angelique voix
Et a sa voix me semble que c'est celle

Timbre : *C'est à Paris y a une jeune Dame/à marier nouvellement,/Par la passa un Gentil-homme.* Cf. « J'ouys chanter l'angelot/A l'ore d'une saulsoye » (tim-

bre : *A l'ombre d'un buysonnet/A l'ore d'une saulsoye*) dans Malingre N (1533) et CS 1555, I, p. 262, qui ne mentionne pas le timbre (voir BORDIER, p. 425). Peut-être ce noël de Malingre succède-t-il à l'obscénité de *J'ouys l'aultre jour chasser* (*S'en* 14, vers 1525-1530, n° 9 ; rééd. Jeffery C, I, pp. 225-226 ; II, 355). En outre, les deux chansons font référence aux chiens. CS 1597 n° 36 et *S'en* 14 n° 9 renforcent leurs liens : *S'en* 14 : « Quant... eut grand melencolie » ; CS 1597 : « Quant... fut en grand tourment ». Le n° 36 oppose la fille pure de Sion à la fille corrompue de Babylone et à l'Antechrist (l'Église). Cf. le dialogue semblable du n° 40.

37 194 *Juges de nostre Sire*

Voir n° 22.

38 197 *Karesme, Messe et Confession.*
C'est une fausse invention

Timbre : *Te May als alle de Voghelkens singhen.* En tête : « Faites par Jaques d'Ossie ». Marge : « A Leauwerden, le jour de Mai, qu'on menoit grand joye sur le chasteau, et en ville, l'an 1558 ». Voir Duy L, II, 1024 ; Brown I 1564_7, 1568_6 ; *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis,* I (1882) p. 190, et Wacker LN, p. 17, pour des concordances du timbre.

44 225 *La Foy est une substance de chose*

Voir n° 12.

42 218 *La grace de Dieu salutaire*

Voir n° 17.

41 214 *L'Apostre nous escrit,*
Si vous estes resuscité

Timbre : psaume 34, *Jamais ne cesseray,/De magnifier le Seigneur.*

43 222 *La volonté de nostre Sauveur*
Par sa bonté, est telle

Timbre : *Ick roepe u o Hemelsche Vader aen/Wilt mijn gheloove stercken.* En tête : « Chanson composée par Jan de Bruxelles, le dernier jour de Mars, l'an 1597 ». Pour le timbre voir Wieder S, Index n° 436, p. 192 ; Wacker LN, p. 181 ; *Eccl.* 1565, p. 59, n° 25, *a 1.* Le même timbre se retrouve dans CS 1597, n° 45, pour le texte *Mon Dieu, mon Pere, et mon Sauveur,/En foy me fortifie.*

40 207 *Les enfans de Babylon*
Rencontrerent en leur voye
La vierge fille de Sion

Timbre : *Den Vagintken braeghde of ick eten woude* ou *Entre Paris et Roüan,/Il y a des belles filles.* En tête : « Par Jaque Dosie ». Fréquemment, au premier vers de timbres analogues à *Entre Paris et Roüan,* sont évoquées les jolies filles que l'on rencontre en route ; les auteurs de ces chansons n'hésitent pas à remplacer un nom de ville par un autre. *Les enfans de Babylon* compte sur ce souvenir puisque la chanson est un dialogue entre « Babylon se prend pour le monde mauvais » et « Sion s'entend pour le peuple de Dieu » (cf. n° 36). Pour d'autres timbres qui associent les filles et les villes voir *Entre Paris et La Rochelle* (*La fleur* 110, n° 48 ; rééd. Jeffery C, II, pp. 74-75) ; *A Paris, à La Rochelle... Il y a trois damoyselles* (Lotrian 1535, n° 12 ; rééd. *ibid.*, p. 154) ; *En revenant de Sainct Anthoine en Brie... Je rencontray une tresbelle fille* (Lotrian 1535, n° 153 ; rééd. *ibid.*, p. 275. Cf. CS 1597, n° 19). Mises en musique telles que *Faisons bonne chere... En m'en venant de Paris La Rochelle,/... Je rencontray troys jeunes damoiselles* (Paris 12744, n° 21, *a 1*) ; *A Paris a troys fillettes* (Attain [38] [HEARTZ 15, n° 14], *a 4* par Jacotin [voir également Picot CH, n° 135, p. 153]).

39 202 *Loüé soit le Seigneur Dieu,*
Les Israëlites

Timbre : *A la fontaine du bois,/Margot s'est baignée.* En tête : « Par Jaque Dosie ». Le mot « pré » est utilisé couramment au lieu de « bois » dans ce timbre. Mises en musique du timbre : *a 6* par Willaert dans Tylman Susato, impr., *Le Sixiesme livre* (Anvers, 1545 ; CHARBON, p. 103) ; *a 1* dans *Eccl.* 1565, n° 22, p. 53, pour le texte « Sijt ghy mensch hier doende goet ». *La Fricassée* anonyme de 1536 (rééd. Les A, n° 7, p. 22) cite l'incipit du timbre. Pour d'autres exemples voir Brown I : 1584_1, 1588_8, 1591_2 (Willaert) ; 1570_4. Bien que le texte de *Loué soit Dieu et le Seigneur/D'Israël* (CS 1555, I, p. 231 ; CS 1569, p. 335) commence de même, son timbre est le psaume 134, *Or sus serviteurs du Seigneur,* et son texte se modèle sur le *Cantique de Zacharie* (Luc 1 : 68-79). CS 1597, n° 39 se fonde sur Apocalypse 21 : 14 et sur le psaume 137.

49 240 *Mon ame en diligence*

Voir n° 53.

47 233 *Mon cher enfant, si tu veux Dieu servir*
Songneusement maintien toy en justice

Timbre : psaume 16, *Sois moy, Seigneur, ma garde et mon appuy,/Car en toy gist.* Le titre indique que le texte a sa source dans l'Ecclésiaste 2.

50 244 *Mon cœur est affectionné*
Et aussi ma bouche a donné

Timbre : psaume 24, *La terre au Seigneur appartient.*

46 231 *Mon Dieu les ennemis*
Ont sur moy les mains mis

Timbre : psaume 3, *O Seigneur que de gens* ou « le Cantique de Simeon : *Or laissez Createur* ». CS 1597, n° 48 offre un choix entre ces deux timbres pour son texte *Mon Dieu, mon Roy puissant/Moy povre et impuissant,* intitulé « priere vehemente d'un pecheur repentant ». Voir Brown M, n° 328, p. 266, au sujet du psaume 3 et de son usage dans la moralité de Marguerite de Navarre, *L'Inquisiteur :* voyant des enfants se divertir, l'Inquisiteur les réprimande pour n'avoir pas étudié ; ils lui répondent que le bonheur se trouve en Dieu et non dans l'érudition (voir STONE, p. 48). Rien n'indique une corrélation entre les chansons n[os] 46, 48, et la moralité, mais l'emploi du psaume 3 retient l'attention en raison des discussions de Jacques avec un inquisiteur dans CS 1597.

45 227 *Mon Dieu, mon Pere, et mon Sauveur*

Voir n° 43.

48 236 *Mon Dieu, mon Roy puissant*

Voir n° 46.

52 255 *Nostre bon Dieu et Pere*

Voir n° 59.

51 249 *Nostre Foy est fondée en Dieu,*
Nous le confessons en tout lieu

Timbre : *Ons gheloove staet vast op God[e]s ghebodt.* Wacker NL, n° 47, p. 118, rééd. du texte du timbre des *Veelderhande Liedekens,* 1569 ; Wieder S, Index n° 725, p. 199. Tout comme *Ons Gheloove,* le texte français de CS 1597, n° 51, proclame que la foi se fonde sur Dieu et Ses Commandements.

57 278 *O Dieu ! de qui abonde*
Tout biens en œuvres en tout

Timbre : *Ausz einem betrubten gemut/Ghedacht ich zu singhen ein Liedt.*

56 276 *O Dieu, tu es mon adjuteur,*
Sauve-moy d'eternel douleur

Timbre : *O Godt ghy zijt mijn hulper fijn/Verlost my.* Voir Duy L, III, pp. 2687-2689, n° 701, pour le timbre ; Wieder S, Registre n° 645, p. 197.

54 263 *O Messeigneurs du conseil*
N'avez vous point de doutance

Timbre : *Dis-moy Moreau par ta foy,/Si tu n'as point de doutance,/De te rendre prisonnier,/A ce noble Roy de France. Chanton tous noël, chanton,/Pastoureaulx et pastourelles* (*Les Grans noelz nouveaulx* [Paris, n.d., vers 1525], fol. C iij ; voir Roth Cat. IV, Second Supplément, n° 2981 [1016a], pp. 325-327) se sert du même timbre.

La note en marge du n° 54, « Jacque Dosie, avant qu'il fut prisonnier, l'an 1558 », nécessite une explication puisque la note pour le n° 20 place l'emprisonnement de Jacques en novembre 1557. Si Jacques avait composé la chanson n° 54 avant 1557, la note aurait pu signifier qu'en 1558 il la mit par écrit. Elle peut avoir été ajoutée par celui qui eut entre les mains le recueil après sa mort. Un commentaire, également en marge, relate la discussion de Jacques avec le Conseil et fait allusion à leur « placard ». Jacques demande aux membres du Conseil qu'ils fassent la preuve de la justesse et de la vérité chrétienne de leur raisonnement avant de pouvoir les croire. Dans le texte *Or di Pape sur ta loy/Si tu ne vis pas en crainte* (CS 1569, p. 272) sur le même timbre, les protestants rejettent avec mépris la condamnation de l'Église et l'accusent de sa propre fausseté. (Voir L.J.J. van der VYNCKT, *Histoires des troubles des Pays-Bas (1501-1648)* [Genève, 1764], B.N. : Rés. M. 649, pp. 134, 138 ss et 212, pour les placards et les conseils dirigés contre les hérétiques entre 1530 et 1568).

53 259 *O Monde plein d'offense*
Où j'ay esté plongé

Timbre : *La guerre m'a nourrie,/L'espace de quinze ans,/Mais elle m'a laissé,/J'en ay le cœur dolent.* En tête : « Par Jaque Dossie ». Les deux premières lignes du texte servent de timbre pour le n° 49, *Mon ame en diligence/Il te faut loüer Dieu.*

55 268 *O Seigneur Dieu, reçoy mon oraison*
Que te fay en ceste saison

En tête et en marge : « Chanson spirituelle pleine de consolations, et fort nécessaire pour tous vrais cœurs, repentant et se voulant retourner au Seigneur de toute leur puissance et vertu ». La note marginale qui précède le n° 55 (« En prison, un peu après Pasques, l'an 1558 ») se rapporte en fait au n° 54. Le n° 55 présente un dialogue entre « L'Ame pécheresse » et Jésus Christ.

58 283 *O Seigneur plein de grace*

Voir n° 9.

62 302 *Pere eternel, consolateur de l'ame*

Voir n° 6.

63 305 *Pour un plaisir qui si peu dure*
Nous laisserons nous envelopper
De ce monde ? ce n'est qu'ordure.

Timbre : *Comment elle commence.* Pour les mises en musique de la chanson profane *Pour un plaisir qui si peu dure* (entre 1536 et 1578), voir Bernstein CF, p. 207, n° 26 ; Brown C, p. 170, n° 10 ; Brown I, Index de 1546-1578 ; CHARBON, pp. 99-100, 103 ; HEARTZ 72, n° 14 ; Huys C, nos 224, 228, *Suppl.* 250. Le texte *Pour un plaisir qui tousjours dure,/Faut endurer peine et travaux* (CS 1555, I, p. 215, et CS 1569, p. 163 ; rééd. BORDIER, IV, p. 341, daté vers 1540) vient de la chanson originale. Le texte de CS 1597 diffère des autres. Ni CS 1555 ni CS 1569 ne mentionnent le timbre *Comment elle commence.*

60 292 *Prenez ici bien garde*
Comment fut prisonnier

Timbre : *Ce fut à Valanciennes,/Au temps de la moisson.* Texte de Jacques. Cf. la chanson datée 1591, *Ce fut Dimanche au matin/Que ce coqu roy genain* (LE ROUX, II, pp. 532 ss), qui raconte une histoire où se mêlent également surprise et trahison.

59 287 *Prenons tous bon courage*
Quand affligez serons
Car apres ce passage
Nous nous reposerons

Timbre : *Enfans prenons courage,/Si nous resjouissons,/Ceux n'ont point l'avantage,/Qui tant de maux nons font. Prenons tous bon courage* lui-même sert de timbre pour le n° 24, texte : « Enfans prenons courage » ; le n° 52, texte : « Nostre bon Dieu et Pere/Grace nous te rendons » ; le n° 69, texte : « Sur un jour on m'ameine/Devant l'Inquisiteur ».

Dans *Le Rosier*, fol. 28r, c'est *Enfans prenez courage* qui sert de timbre pour une « chanson nouvelle des taverniers et tavernières » avec le texte *Bourgeois et gentils hommes/Qui allez par pays/D'argent vous faut grans sommes/Pour payer vos logis.* Après avoir averti les voyageurs de l'avidité des taverniers, la chanson devient de plus en plus grossière. Dans le n° 59, « passage » est le mot clé qui fait le lien avec *Bourgeois et gentils hommes,* car les protestants persécutés comme les voyageurs, avaient besoin de repos. L'idée qu'il pourra être remédié au vice et à la perte de la foi par un renouvellement de zèle religieux, se trouve aussi dans l'expression « prenez courage », qui est employée dans le même sens dans « Petit troupeau fidelle » (timbre : *Las que dict-on en France ;* CS 1555, I, p. 196), « Holoferne a puissance » (tim-

bre : *ibid.* ; CS 1569, p. 32) et « Quand nous estions en pourriture » (timbre : *Il estoit une jeune fillette* ; CS 1597, n° 66).

61 298 *Prestez l'oreil, frers et amis ensemble,*
A mon propos, demonstrans par exemple

Timbre : psaume 32, *O bien-heureux celuy dont les commises.* En tête : « Auquel il est fait une ample remonstrance à porter soing des povres membres de Jesus Christ ».

64 308 *Quand j'eus esté six sepmaines prisonnier*

Voir n° 77.

66 321 *Quand nous estions en pourriture,*
Perdus par nostre iniquité

Timbre : *Il estoit une jeune fillette.* Aucun timbre composé exactement des mêmes mots n'a été retrouvé. Pour la chanson et le timbre bien connu, *Il estoit une fillette,* voir Brown M, n° 171, p. 227, et ajouter « La parolle pure et nette » (timbre : *ibid.* ; CS 1555, I, p. 86.

65 317 *Que toute gens bien entendent,*
Et vueillent bien adviser

Timbre : *A Paris y a trois fillettes,/Au mignolet, aussi tant gayet* avec le refrain : *la, la, la, Que ne m'aimoit elle,/la, don, don, Que ne m'aimoit on.* Cf. le timbre et son refrain avec celui du n° 33 et avec *A Paris a trois fillettes* (voir le n° 40). La prosodie du texte du n° 65 ne se conforme précisément à aucun timbre semblable. Son refrain (« Est-ce là un vray Baptesme ?/ N'est-ce point abusion ? ») et la discussion des Écritures qu'elle présente permettent de situer une mention placée de façon ambiguë : « En prison, le 19 jour de May, ces propos-ce ay-je tenu et mis au devant à l'Inquisiteur, et il se courrouçoit qu'il ne savoit que dire : alors je [illisible] par escriture ». De plus, une note placée à côté du couplet 13 précise : « Ils sont les Anabaptistes, car ils baptisent l'enfant deux fois ».

67 323 *Ramené fus encor une fois*

Voir n° 77.

68 331 *Resurrection de mort sera quant fine*
Ce temps, comme tousjours en l'Escriture Divine

Timbre : psaume 79, *Les gens entrez* [*sont en ton heritage*].

71 343 *Seigneur plein de clemence*
Par ta saincte bonté

Timbre : *le champ de Renti* (voir le n° 23) ou [psaume 130], *Du fond de ma pensée,/Au fond de tous* [*ennuis*].

72 346 *Seigneur tres honnorable*
Qui a crées les cieux

Timbre : *Marie moy mon pere,/Tandis qu'avez de quoy.* Voir Jeffery C, I, pp. 66-67, n° 19 ; p. 163, n° 9 ; II, p. 286, n° 174, pour les textes comprenant ce timbre qui remontent à 1512-1525.

70 339 *Si j'avoy fait souhait à mon vouloir,*
Ce ne seroit d'or n'y d'argent avoir

Timbre : *Si j'avoye fait demande à mon vouloir.* La chanson date du 8 mai 1558. Après ses deux premières lignes, elle diffère complètement du texte qui commence d'une manière semblable dans Bonf 1548, n° 20 ; CS 1555, I, p. 75 ; et CS 1569, p. 86. Aussi bien CS 1555 que CS 1569 ajoutent à chaque couplet une huitième ligne, qui manque dans la version de Bonf 1548. Voir Picot CH, pp. 137-141, pour le timbre.

73 348 *Si tu veux estre bon champion,*
Preparez vous à la bataille

Timbre : *Wilt ghy wesen een Oorloghs-man.* Voir Wacker NL, n° 37, p. 108 et p. 179 ; Wieder S, Registre n° 900, p. 203, pour le timbre. Wacker NL, n° 37, fournit le texte de *Wilt ghy*, etc., lui-même sur le timbre : *Een Ridder ende een maechdeken jonck.*

69 333 *Sur un jour on m'ameine*

Voir n° 59.

74 350 *Tant de gens vont par grand outrance*
Le chemin de damnation

Timbre : « une chanson de guerre faite à Constantinople, non sçachant le commencement ».

76 359 *Tant que vivray en aage florissant,*
Je serviray le Seigneur tout-puissant

Titre : « Chanson spirituelle, en recognoissance des graces et benefices de nostre Seigneur Jesus Christ, et se chant sur la Musique ». La chanson du XIII[e] siècle, *Tant que je vivrai... Mais vous servirai* (transcr. de Jacques Chailley dans *Rondeaux à 3 voix égales d'Adam de la Halle* [Paris, 1942], p. 28) a pu être insérée ici, car Adam venait d'Artois comme Jacques.

Pour les textes et les mises en musique du XVIe siècle de *Tant que vivray*, voir Brown C, p. 146 ; Brown I, Index de 1529-1582 ; Brown M, n° 384, p. 275 ; Jeffery C, II, pp. 118 et 333. Cf. la version liée à la traduction par Poitevin du psaume 89, mise en musique (*a 1*) par Jambe-de-Fer en 1555 (PIDOUX, I, n° 281). Son texte est *Tant que vivray, du Seigneur tout-puissant*, et sa mélodie est empruntée en partie à la mise en musique par Sermisy de la chanson originale de Marot. Voir la mise en musique (*a 5*) par Pierre Certon dans *Meslanges* (1570), p. 8 (Les DC, p. 344).

Le *contrafactum* protestant du texte de Marot imprimé par Malingre en 1533 (voir Brown M, n° 384*a*) réapparaît dans CS 1555, I, p. 39, avec le commentaire « Il proteste de servir à Dieu toute sa vie, en rememorant les grans benefices d'iceluy envers son peuple, et ses esleus », et dans CS 1569, p. 66, avec quelques changements de mots et de phrases. CS 1597 n° 76 est identique au *contrafactum* de Malingre, mais après le sixième couplet (qui termine les versions de CS 1555 et 1569), il s'enchaîne directement avec *Mon Dieu mon roy, mon Pere tout puissant*. CS 1555, I, p. 173, et CS 1569, p. 146, impriment cette dernière chanson séparément sur le timbre *Tant que vivray*. Voir *Chantons noël, ma muse, doucement* sur le même timbre dans *Cant* 1558, n° 12, p. 21 (Roth Cat., IV, n° 3198 [1018*a*], p. 591). Cf. aussi « Puisque le ciel nous va favorisant » (timbre : *Tant que vivray tousjours je t'aymeray*) dans *Le Plaisant jardin des belles chansons* (Lyon, 1580), B.N. : Rés. p. Ye 110), une chanson écrite à l'occasion des noces d'Henri III et Louise de Vaudemont à Reims, en 1575.

79 373 *Tous ceux qui aiment le Seigneur,*
Dieu les chastie en temps et heur

Timbre : psaume 30, *Seigneur puisque m'as retiré.*

75 353 *Tous Chrestiens et freres fideles*

Voir n° 16.

77 363 *Tousjours me revient au devant*
Une joye immortelle,
C'est le Seigneur qui me faisant

Timbre : *Quand j'eus esté dix sepmaines prisonnier.* Le texte *Tousjours me revient au devant* devient le timbre pour le n° 64, texte : « Quand j'eus esté dix sepmaines prisonnier,/Le Chastelain me vint querre » ; et pour le n° 67, texte : Ramené fus encor une fois/Devant l'Inquisiteur mesme ».

78 367 *Tous peuples oyez et entendez*

Voir n° 25.

81 382 *Un jour passé à Leauwerden vint*
Le Seigneur et Dame de Frise

Timbre : *Ce fut un Samedi au soir,/Au soir bien tard à la chandelle./Le Tourrier est là qui ne resveille,/Vien-t'en parler au Lieutenant./Je me leve, etc.* ou *Les Bourguignons ont mis [le camp,/Devant la ville de Peronne]*. Cf. les n°s 60 et 95 qui utilisent aussi ce genre de timbres si populaire au début d'une narration : « *Ce fut...* ». Au commencement des textes chantés sur *Les Bourguignons ont mis* [ou *mirent*] *le camp*, on nomme souvent le jour de l'événement raconté, comme, par exemple, « Le mardi devant la Toussains » et « Le dernier mercredy de l'an » (tous les deux en 1552, LE ROUX, II, pp. 190-192). Voir aussi LE ROUX, II, p. 532, pour une autre chanson commençant de façon analogue, *Ce fut Dimanche au matin* (1591). Dans d'autres chansons, le récit commence par : « Ung jour passé » (voir HEARTZ 72, 81, 88, 89, 94). A propos de *Les Bourguignons ont mis le camp*, voir Picot CH, n° 74, p. 66, et n° 83 *bis a*, p. 162 ; HARVITT, p. 133 ; Brown C, pp. 155 et 170 ; BORDIER, pp. 462-463. CS 1555 contient trois textes sur ce timbre, à savoir : « Nostre pere qui es és cieux », I, p. 3 ; « Quand j'ay bien à mon cas pensé », I, p. 146 (CS 1569, p. 126 *bis ;* BORDIER, IV, p. 336) ; « Pour réparer le grand forfait », I, p. 147 (CS 1569, p. 127 *bis*) ; et CS 1569, p. 41, en ajoute un autre : « Soit louange à Dieu tout-puissant ».

RABUTIN (*op. cit.* [voir note 33 ci-dessus], I, p. 14 note 3) définit « les Bourguignons » comme « toutes les troupes de Charles-Quint dans les Pays-Bas » et le nom de « Bourgogne » comme Pays-Bas. LE PETIT (*op. cit.* [voir note 16 ci-dessus], II, Advertissement, p. iiij) voit dans « les Bourguigons » tous les soldats au service des ducs de Bourgogne, de Charles V et de Philippe II. Le terme « les français » s'adresse à tous les combattants du roi de France, qu'ils soient Allemands, Suisses, Italiens ou Écossais.

82 389 *Un jour passé m'esmerveilloye,*
En pensant un peu à loisir

Timbre : *L'autre jour joüer m'en alloye,/Au joli bois pour mon plaisir,/Je rencontri emmi ma voye = [Je rencontray m'ami],/Le Rossignolet, etc.* Pour le timbre, voir Brown C, p. 169 ; Brown M, n° 257 *d*, p. 253 ; HEARTZ 14, n° 2 ; Jeffery C, II, pp. 86-87. La chanson *Chascun maudict ces jaloux* (Paris 9346, n° 35 ; Paris 12744, n° 16) contient une strophe analogue : « L'autre jour, jouer m'alloye/Tour entour d'ung verd buisson,/Je trouvay m'amye par voye... ». CS 1555, II, p. 42 et CS 1569, p. 228, présentent tous deux le même texte, « Un jour passé m'esmerveilloye », sur le timbre *L'autre jour, je m'en alloye ;* mais CS 1555, I, p. 167, et CS 1569, p. 143, utilisent le timbre *L'autre jour joüer m'en alloye* pour le texte « Chantons de cœur tous en grand' joye ». Voir les mises en musique de *L'autre jour jouer m'alloys* par Certon : *a 4* dans le *Premier livre* (1549), XII ; *a 8* dans *Meslanges* (1570), p. 157 (Les DC, pp. 343-345 et 294-295).

88 422 *Venez de tout costé du monde*
A la grace qui tout abonde

Timbre : psaume 28, *O Dieu qui es ma forteresse.*

84 401 *Venez tous cœurs fidelle*
A Jesus Christ

Timbre : *Mon petit cœur souspire journellement.* Titre : « Autre petite chanson spirituelle, pour amener le pecheur à repentance ». Dans cette chanson, l'auteur insiste sur le mot « petit », soit qu'il joue avec les expressions « petite chanson » ou « petit cœur », soit qu'il affirme « Nostre foy tant petite/Augmente nous » (8ᵉ couplet).

92 433 *Vestu du nouvel homme*

Voir nº 9.

90 427 *Veu que grande noise esleve*
Pour la Cene de Christ à present

Timbre : *Tantum ergo Sacramentum* = [*Pangue lingua... corporis,* strophe 5]. Voir Wieder S, p. 68, et Registre nºˢ 573 et 744 pour le timbre ; Huys CS, nºˢ 198 et 199 pour ses mises en musique *a 4* et *a 5* dans les *Mottecta* de Francisco Guerrero (Venise, 1589 et 1597) ; et Reese MR, p. 604 et note 176, pour les mises en musique *a 4* de *Pangue lingua* par Tomàs Luis de Victoria dans *Hymni totius anni* (1581). L'une des deux versions de Victoria s'appuie sur le plain-chant espagnol ; la musique de son avant-dernière stance, adaptée en forme strophique, devint très populaire. Si l'on connaissait cette mélodie au Pays-Bas, peut-être constituerait-elle le seul lien avec l'Espagne de CS 1597.

87 413 *Voulez ouïr en joye*
L'entendement certain

Le timbre : « la voix du Prince de Condé ». En tête : « traitant du Fils de Dieu Jesus Christ nostre Seigneur et Sauveur, Advocat et Mediateur ». Il paraît possible que le timbre soit *O folle entreprise/Du prince de Condé.* Voir Bordeaux R, nºˢ 45, 46, 48 et 62. « Si les guerres passées/De noz voisins françois » (timbre : *De Prince de Condé ;* Roth Cat., I, p. 633, nº 988, daté de 1581) exhorte les catholiques à combattre contre le prince protestant d'Orange. La métrique et la forme strophique de cette chanson la rapprochent d'*O folle entreprise.* La prosodie de son timbre empêche tout rapprochement du nº 87 avec une autre chanson relative au prince de Condé (tué à Jarnac en 1569), « Le petit homme a si bien fait » (timbre : *Ce petit homme tant joly ;* rééd. LE ROUX, II, p. 279 ; BORDIER, p. 250).

86 409 *Vouloir m'est prins de mettre en escriture*
Le droit chemin d'equité et droiture

Timbre : psaume 101, [*Vouloir m'est pris de mettre en escriture/Psalme parlant de bonté et droicture*]. Titre : « Chanson spirituelle, pleine de bons enseignemens et doctrines ». Dans le psaume 101, David promet à Dieu de « faire l'office d'un bon Prince » dès que viendra la paix. Ce vœu aurait pu influencer le choix du timbre *Du prince de Condé* pour le n° 87 ci-dessus. Dans Bordeaux R, n° 34, p. 45, « Vouloir m'est pris de mettre » (timbre : *Ton doux parler m'attire*) reprend ce thème — Dieu nous promet la paix —, mais ce texte figure ici dans un recueil dirigé contre les huguenots (LE ROUX, II, p. 606).

80 375 *Vous freres Chrestiens ensemble*
Une chanson oyez

Timbre : *Ghy Christen broeders te samen.* Titre : « traitant de l'Incarnation et de la vray cognoissance du Fils de Dieu nostre Seigneur Jesus-Christ, approuvé par plusieurs témoignages de la S. Escriture ». « Par Jaques d'Ossie ». Voir Wieder S, Registre n° 242, p. 187, pour le timbre.

85 404 *Vous tous Chrestiens et fideles,*
Je voudroy bien d'un bon zeles

Timbre : psaume 86, *Mon Dieu preste-moy l'oreille,/Par ta bonté* [*nompareille*]. Titre : « traitant de la vraye charité Chrestienne, et aussi les bons fruicts qui en procedent, extrait de mot à mot de la S. Escriture ».

83 394 *Vous tous qui avez soifs*
Tant de cœur que de bouche

Timbre et titre : « Autre chanson spirituelle, appelé la pure Fontaine de vie, dont la voix est bien cognuë ». « En prison le tout ay-je bien esprouvé, 1558 ».

91 430 *Vous tous qui estes hommes d'arme*
Vueillez avoir de bons batons

Timbre : *N'avez point veu la belle Peronelle.* Pour le texte du timbre, voir Jeffery C, I, pp. 144-145 ; pour son histoire, sa musique, et d'autres textes, voir Brown M, n° 34 (*A vous point veu la Perronnelle*), pp. 192-193.

89 424 *Vray serviteurs et messagers de Dieu,*
Hastivement allez à diligence.

Timbre : psaume 116, *J'aime mon Dieu, car lors que j'ay crie.*

94 447 *Ydolatrie nous fait tant de nuisance*
Car la puissance

Timbre et en-tête : « sur la voix à une Pastourelle gentille, et en la refraints on chante, nau, nau, Noël, nau, nau, Nous dirons trois fois Noël ». Le timbre pose un problème difficile à résoudre puisque sa prosodie ne convient pas du tout à *Une pastourelle gentille* de Marot (voir Jeffery C, II, p. 333 ; Les ACM, p. 119 ; ROLLIN, pp. 236-237). Un refrain de six lignes (« Voyez mespriseurs... Et ne vous repentez,/Vous perirez à tousjours ») se répète après chacun des douze couplets d'*Ydolatrie,* etc., mais il ne s'accorde avec le refrain cité qu'aux deux dernières lignes.

93 436 *Yeux Chrestiens, ici te resveille,*
Freres escoutez d'un fidel fils

Timbre : psaume 118, *Rendez à Dieu loüange et gloire.* Titre : « Autre Chanson spirituelle, d'un jeune compagnon [Algerius] qui estoit de bon zele, tellement qu'il receut la doctrine du Seigneur : et pour sa bonne vie, fut apprehendé par le consentement du Pape, et mis à mort en la ville de Rome, pour le tesmoignage de Jesus Christ ».

95 453 *Zacharie a bien prouvé*
Comme l'argent qu'on braise

Timbre : *Ce fut par un Lundy matin,/Au point de la journade.*

Première note marginale : Zacharie 13 : 9.

APPENDICE II

A. Table des timbres-psaumes

CS 1597, n°	Psaume de Marot-Bèze, n°
1	38 *
5	5 *
6 et 62	8 *
7 et 29	40
10	1 *
11	51 *
12 et 44	103 *
13 et 26	Les Dix Commandemens : *Leve le cœur*
18	92
22 et 37	6
31	50
41	34
46 et 48	3 *
47	16
48	3 * ou Le Cantique de Siméon : *Or laisses, Createur*
50	24 *
61	32 *
68	79
71	130 *
79	30
85	86
86	101
88	28
89	116
93	118

* L'astérisque indique que le psaume se trouve aussi dans AN 1541. Une édition ultérieure et complète fournit les psaumes pour CS 1597, puisque l'on y trouve tant les psaumes de Marot que ceux de Bèze (n°s 16, 28, 30, 34, 40, 50, 92, 116) et que les termes choisis sont ceux d'éditions ultérieures. Par exemple, CS 1597 n° 6 emploie *O nostre Dieu et Seigneur amiable* au lieu du plus ancien texte d'AN 41, *O Seigneur Dieu nostre Dieu amiable* (psaume 8) ; CS 1597 n° 12 remplace le mot « cœur » d'AN 41 par « ame » (psaume 103). Des trois traductions du psaume 130 dans AN 41 par les auteurs « A », « N » et Marot, CS 1597 n°s 8, 17 et 41 choisissent le timbre *C'est une dure departie* employé par « N ». Le psaume de Marot est utilisé comme timbre pour le n° 71. Il n'est pas nécessaire d'étudier plus en détail la question des timbres-psaumes de CS 1597. Mentionner leur popularité et l'extension de leur usage, ou accumuler les concordances n'aboutirait ici qu'à une redondance musicologique. On a exploré la parenté possible d'AN 41 en raison du séjour de Jacques à Anvers, sans pouvoir déceler aucune signification

pour CS 1597. PIAGET rappelle (*op. cit.*, pp. 225 ss) que les martyrs répondaient aux interrogatoires par des textes de psaumes appropriés, et qu'ils les chantaient en mourant ; cela explique suffisamment pourquoi ils furent inséré dans CS 1597.

B. Table des timbres français profanes

CS 1597 n° :

39	*A la fontaine du bois/Margot s'est baignée*
65	*A Paris y a trois fillettes*
4	[*Au boys de dueil*]
60	*Ce fut à Valanciennes*
95	*Ce fut par un Lundy matin*
81	*Ce fut un Samedi au soir*
36	*C'est à Paris y a une jeune Dame*
17	*C'est une dure departie*
74	« chanson de guerre faite à Constantinople »
21	« chant de la prinse de Romme »
63	*Comment elle commence*
54	*Dis-moy Moreau par ta foy*
33	*Dite que c'est du mal m'amie... mal des dents*
71	*Du champ de Renti*
23	*Du chasteau de Renty*
87	*Du Prince de Condé*
40	*Entre Paris et Roüan*
66	*Il estoit une jeune fillette*
28	*La fille du Chastelet*
21	*La fleur de lis est noble*
53	*La guerre m'a nourrie* (profane ?)
82	*L'autre jour joüer m'en alloye*
81	*Les Bourguignons ont mis*
72	*Marie moy mon pere,/Tandis qu'avez de quoy*
14	*Mon pere mariez-moy, ou je suis fille perduë*
84	*Mon petit cœur souspire journellement*
91	*N'avez point veu la belle Peronelle*
2	*Pierronne sur somme : il te faut marier*
70	*Si j'avoye fait demande à mon vouloir*
19	*Si vous passez par Meaux en Brie*
76	*Tant que vivray*
1	*Tous les Hugenots de France*
94	*Une pastourelle gentille* (il s'agit peut-être d'une référence au genre, et non à la chanson de Marot)
15	*Voulez ouir chansonnette, de trois Clerçonnets gentils*

Bien que *Pour un plaisir* ne serve pas de timbre dans CS 1597, mais de première ligne au n° 63, il faut l'ajouter à cette liste.

André LISCHKÉ

Les leitmotive de *Snégourotchka* analysés par Rimsky-Korsakov

Si, dans le monde musical de la fin du XIXe siècle, les documents autobiographiques, tout comme les écrits d'ordre théorique ou esthétique, ne sont pas chose rare, il est cependant moins fréquent de voir un compositeur proposer lui-même l'analyse d'une de ses œuvres. Rimsky-Korsakov représente de ce point de vue une heureuse exception. Non content d'avoir résumé dans le *Journal de ma vie musicale* [1] l'essentiel de sa biographie, de sa carrière, et de toute l'époque dont il fut le témoin, et d'avoir rédigé un manuel d'harmonie [2] et un traité d'orchestration [3], il a considérablement facilité la tâche à ses futurs analystes en entreprenant l'étude musicale d'un de ses opéras les plus importants et les plus complexes : *Snégourotchka, conte printanier.*

Sans doute, *Snégourotchka* n'a pas, tout au moins en Occident, la même faveur des mélomanes que *Kitège, Le Coq d'Or,* ou depuis quelque temps, *La Nuit de Mai.* Néanmoins, elle représentait aux yeux de son auteur une étape particulièrement importante.

Troisième des quinze opéras de Rimsky-Korsakov, après *La Pskovitaine* (1869-72) et *La Nuit de Mai* (1877-78), *Snégourotchka,* adaptée par le compositeur d'une pièce du même nom d'Alexandre Ostrovsky [4], fut composée en 1880-81, et créée le 29 janvier 1882, au Théâtre Marie de St Pétersbourg, sous la direction de Napravnik. Elle devait clore pour Rimsky-Korsakov un premier cycle de production d'œuvres dramatiques. Neuf ans se sont écoulés ensuite, au cours desquels il s'est essentiellement

---

1. 1906. En français : traduit par Georges Blumberg, préface de Boris de Schlœzer (Paris, Gallimard, 1938).
2. 1885. En français : *Traité d'harmonie théorique et pratique,* traduit par Félix Dorfmann (Paris, Leduc, Bertrand et Cie, 1910).
3. 1906. En français : *Principes d'Orchestration,* traduit par M. D. Calvocoressi (Berlin, éd. de Musique russe, 1914).
4. Avant Rimsky-Korsakov, Tchaïkovsky avait écrit une musique de scène pour la création de cette pièce en 1873.

consacré à la musique instrumentale, avant que l'année 1890 ne marquât, avec *Mlada,* son retour à l'opéra.

Dans son *Journal,* le chapitre se rapportant aux années 1880-81 [5] traite presque exclusivement, et avec force détails, de la composition de *Snégourotchka.* Certaines phrases témoignent à ce sujet d'une satisfaction non dissimulée :

> Toute l'esquisse de l'opéra fut terminée le 12 août. Je n'ai jusqu'à présent réussi aucune œuvre avec la facilité et la rapidité de *Snégourotchka* [6].
>
> *Snégourotchka* terminée, j'éprouvai une grande confiance en ma propre maturité. J'avais gardé le secret, et lorsque, à mon retour [7] je déclarai à mes proches que l'esquisse était terminée, je les étonnai considérablement [8].

Il est donc compréhensible que ce fût *Snégourotchka* que Rimsky ait choisie comme œuvre-témoin pour rendre compte de sa méthode de composition et de son esthétique.

L'article analytique, intitulé *Snégourotchka, conte printanier,* fut commencé en juin 1905 : vingt-cinq années s'étaient donc écoulées depuis la composition de l'opéra. Au début, Rimsky-Korsakov comptait faire une analyse entière et détaillée de *Snégourotchka.* Mais rapidement, les dimensions qu'une telle entreprise allait prendre le firent hésiter. Dans une lettre à son épouse, il précisa ses intentions concernant cet article, ainsi que les problèmes qu'il lui posait :

> (...) J'ai déjà fait le survol de tous les thèmes de *Snégourotchka* qui passent à travers tout l'opéra, et j'ai analysé le début du prologue, c'est-à-dire l'introduction, le récitatif et l'air de la Fée Printemps. Je ne sais si j'arriverai à faire l'analyse de tout l'opéra. Cela devient très vaste, ce n'est plus un simple article, mais tout un ouvrage. Le prologue, en tout cas, je veux le faire, et après je verrai s'il faut continuer. Je voudrais que ce soit une étude sérieuse, ayant même un but pédagogique, qui permettrait de faire connaissance avec les formes de l'opéra en général, en rapport avec le texte, et dans laquelle les intentions de l'auteur et leur mise en application seraient clairement expliquées (...) [9].

Malheureusement, l'article resta inachevé. La première partie, traitant des leitmotive, celle dont nous proposons aujourd'hui la traduction [10], fut la seule à être entièrement menée à bien. Après la mort de Rimsky-Korsakov, en 1908, elle fut publiée par son élève et gendre Maximilian Steinberg

---

5. *Op. cit.* [note 1], chap. XVI, pp. 177-185.
6. *Ibid.,* p. 180.
7. *Snégourotchka* fut composée au village de Stelevo, où Rimsky-Korsakov avait loué une maison de campagne pour l'été 1880.
8. *Op. cit.* [note 1], p. 185.
9. Lettre datée du 30 juin 1905 ; cf. RIMSKY-KORSAKOV, *Issledovania, matérialy, pisma,* II (Moscou, Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 1954), pp. 104-105.
10. A notre connaissance, c'est la première traduction de cet article en langue française.

(1883-1946) dans la *Russkaja Muzykalnaja Gazeta* [11], précédée de l'avant-propos suivant :

> La présente analyse thématique de N. Rimsky-Korsakov est en quelque sorte une introduction à une étude plus détaillée des divers aspects de *Snégourotchka,* qu'il avait mise en projet dès l'été 1905. Cette étude s'arrête à la partie en La bémol de l'air de Snégourotchka dans le prologue. Dans l'analyse qui suit, seuls ont été examinés les thèmes et motifs de la Ire catégorie, c'est-à-dire les véritables leitmotive et leitharmonies. Les thèmes et motifs des deux autres catégories devaient être indiqués ultérieurement, lors de l'analyse des passages correspondants de l'opéra. Le manuscrit original porte en marge trois notes au crayon qui sont fort intéressantes. En face de la Ire catégorie, on lit : « Wagner, nouvel opéra » ; en face de la seconde : « Mozart, Glinka, ancien opéra » ; en face de la troisième : « Symphonistes ». Ces notes signifient vraisemblablement que les trois catégories de thèmes de *Snégourotchka* contiennent tous les éléments typiques des styles de l'ancien et du nouvel opéra, ainsi que du style des symphonistes, d'une part sous forme de mélodies, de leitmotive et de leitharmonies bien déterminés, et d'autre part sous forme de phrases et de motifs passagers, temporaires, caractérisant certains moments précis, et servant au développement symphonique.

Le manuscrit de l'article de Rimsky-Korsakov se trouve à Leningrad, à la Bibliothèque Publique Saltykov-Ščedrin [12]. Pour les publications ultérieures de ce texte, nous renvoyons aux éditions suivantes :

Materialy i documenty po istorii russkoj realističeskoj muzykalnoj estetiki [Matériaux et documents pour l'histoire de l'esthétique musicale russe réaliste] [13].

RIMSKY-KORSAKOV, *Literaturnye proizvedenia i perepiska* [Œuvres littéraires et correspondance] [14]. Dans cette dernière édition, l'article est publié avec l'indication entre crochets de toutes les ratures et retouches figurant dans le manuscrit (ces ratures ne modifiant nullement le sens du texte et ne concernant que des détails de style, nous les avons supprimées ici afin de rendre au texte toute sa clarté). Il est suivi du début de ce qui devait constituer l'analyse de l'opéra, s'arrêtant à l'endroit indiqué par Steinberg.

Mais à lui seul, le premier chapitre de l'article possède une réelle valeur documentaire, dont l'intérêt se révèle sur divers plans. Il fournit tout d'abord une clé pouvant servir pour l'analyse de tous les opéras, ainsi que

---

11. n°s 39-40, 1908. La *Russkaja Muzykalnaja Gazeta* avait été fondée en 1894 par le musicologue Nikolaï Findeisen (1862-1928) ; elle fut d'abord mensuelle, puis hebdomadaire depuis 1899 jusqu'en 1918.

12. Archives de N. A. Rimsky-Korsakov, n° 37.

13. Édition réalisée sous la direction de A. Ogolevets, II (Moscou, Gosoudartsvennoe Muzykalnoe Izdatelstvo, 1956), p. 641-657.

14. Édition réalisée sous la direction de V. Protopopov, IV (ibid., 1960), p. 394-411.

de bien d'autres œuvres, de Rimsky-Korsakov : la multiplicité et la subtilité des transformations thématiques de *Shéhérazade*, par exemple, ne le cèdent en rien, par leur complexité, à celles de nombre d'ouvrages dramatiques. En second lieu, il renseigne sur les prises de position de Rimsky-Korsakov vis-à-vis de l'utilisation du leitmotiv, apportant ainsi des éléments importants pour une étude comparée de cette utilisation chez lui et chez d'autres compositeurs : Wagner, bien sûr, mais aussi d'autres russes : Dargomyjsky, Moussorgsky, Tchaïkovsky (pour se limiter au XIX[e] siècle). Ce terrain n'a été que peu prospecté jusqu'à présent. Enfin, et c'est peut-être le point le plus intéressant, il témoigne des réflexes compositionnels de Rimsky-Korsakov, de la valeur expressive, souvent même symbolique, qu'il attachait aux modes, aux rythmes, aux tonalités, et à certaines harmonies ; et il donne un aperçu des méthodes d'enseignement de Rimsky-Korsakov, ainsi que celui-ci en avait manifesté le désir dans sa lettre.

Il faut prendre en considération que le compositeur n'est pas, et n'a jamais prétendu être un littéraire. Son style est loin d'avoir l'aisance et la saveur de celui de Berlioz. Mais s'il peut paraître ingrat à la lecture, il est cependant d'une précision scrupuleuse au niveau des explications. Dans tous les cas, Rimsky sacrifie l'esthétique et l'élégance de la forme à l'efficacité exhaustive du contenu. Si certaines reflexions et déclarations peuvent paraître peu originales, elles sont toujours motivées par le souci de ne rien laisser au hasard et d'éviter toute éventuelle interprétation approximative ou fantaisiste.

Nous nous sommes efforcé, dans notre traduction, de rester aussi fidèle que possible au style original de l'article.

*
* *

SNÉGOUROTCHKA * [15], CONTE PRINTANIER

Le pays des Bérendeïs. Une époque préhistorique. Le culte de Yarilo-le Soleil. Certains personnages sont mythiques, personnifiant les forces éternelles de la nature, qui reviennent périodiquement : le Père Moroz *, la Fée Printemps, le Léchy * et le Carnaval, qui est une effigie empaillée (représentant les usages religieux institués par l'homme) ; d'autres personnages sont partiellement mythiques, partiellement réels : la jeune Snégourotchka, le berger Lel, le tsar Bérendeï.

Snégourotchka, fille du Père Moroz et de la Fée Printemps, a grandi, charmante mais froide, à l'abri d'une forêt impénétrable, avant de se retrouver parmi les humains ; consumée par le senti-

---

15. Pour l'explication des noms marqués d'un astérisque, voir le lexique à la fin de l'article (p. 75).

ment de l'Amour qui naît en elle, et par les rayons brûlants de Yarilo-le Soleil, elle fond et disparaît à jamais.

Le sage tsar Bérendeï, père de son peuple, est en somme l'image d'un gouvernement fondé sur la sagesse, et sans doute règne-t-il depuis toujours et pour toujours sur un royaume organisé en toute simplicité.

Le berger Lel, chantre des chants d'amour, et conquérant des cœurs de toute la gent féminine du royaume de Bérendeï, en tant que personnification de l'art éternel de la musique, a sans doute toujours vécu, et vivra toujours au paisible et merveilleux pays des Bérendeïs.

Nul ne sait quand sont nés et jusqu'à quand vivront le tsar, éternel vieillard, et le berger chanteur, éternel adolescent. Mais le pays même des Bérendeïs a-t-il jamais eu un commencement, et aura-t-il jamais une fin ? Les autres personnages sont des êtres réels, qui naissent et qui meurent, des gens des diverses catégories sociales : Mizghir * — un marchand, Koupava — une jeune fille, le Bobyl * Bakoula, Bobylikha, sont les protagonistes du drame. Le boyard Bermiata, deux hérauts, un jeune garçon, sont des personnages auxiliaires, qui complètent l'ensemble du cadre social.

Outre les hommes et les femmes du peuple Bérendeï, outre les personnages faisant partie des usages et des traditions — bardes aveugles, bergers, joueurs de fifre, cornemusiers et bouffons, on voit apparaître également des représentants de la nature, qui constituent la suite de la Fée Printemps : les oiseaux et les fleurs. Ils sont doués de raison, ils chantent avec des voix humaines et en langage humain. Il y aussi les voix des Léchys, qui parviennent de la forêt. Et sur tout cela règne invisiblement une divinité suprême : le Dieu-Yarilo, source créatrice primordiale, qui fait éclore la vie dans la nature et dans les hommes. A la fin de la pièce, cette divinité apparaît pour quelques instants aux yeux des personnages.

Conte printanier, Snégourotchka est un épisode, un tableau pittoresque extrait de la chronique sans commencement ni fin du royaume de Bérendeï.

Thématisme.

Les thèmes de Snégourotchka, mélodies, phrases et motifs, doivent être subdivisés en catégories comme suit :

Première catégorie : groupe de phrases et de motifs, plus ou moins importants, appartenant à un personnage donné, ou à l'image qu'on a de lui, ainsi que groupes reliés à divers groupes de

représentants de la vie du peuple et de la nature. Ces groupes sont :

I) Groupe de thèmes de Snégourotchka.

II) Groupe de thèmes du Père Moroz, de l'hiver, des neiges et des bourrasques : ils sont rudes et lugubres.

III) Groupe de thèmes de la Fée Printemps.

IV) Groupe de thèmes du Léchy.

V) Groupe de thèmes de Lel et de ses mélodies pastorales.

VI) Groupe caractérisant Koupava.

VII) Groupe de Mizghir.

VIII) Groupe de thèmes du tsar Bérendeï.

IX) Le thème du boyar Bermiata.

X) Groupe de thèmes de Bobyl et de Bobylikha [16].

XI) Groupe des chants d'oiseaux.

XII) Thème du Dieu Yarilo-le Soleil.

Les thèmes des douze catégories ainsi définies sont les véritables leitmotive de l'opéra. Les motifs et les phrases constituant ces groupes sont désignés par des lettres latines, et les variantes de ces mêmes mélodies par les lettres correspondantes numérotées.

L'aptitude d'un motif, d'une phrase ou d'une mélodie à caractériser une action ou un concept défini ne dépend pas toujours du seul contenu mélodique de ce motif. Un même motif ayant subi des transformations rythmiques peut souvent prendre un caractère totalement différent, et servir à une tout autre intention expressive. Par ailleurs, un motif conservant son rythme original sera totalement modifié selon le tempo. Le phrasé, les indications de staccato ou de legato, de leur côté, influent indiscutablement sur le caractère du motif. Les nuances, forte, piano, etc., enfin le choix des timbres, l'instrumentation du motif, ou son exposition vocale, apportent à ce motif une signification définie. De cette manière, un seul et même motif de base peut, sous l'influence du rythme, du tempo, du phrasé, du coloris et des nuances dynamiques, présenter des variantes nombreuses, quasi innombrables même, de son aspect original. Certes, le compositeur n'utilise pas toutes les variantes possibles : certaines peuvent lui paraître gratuites et inutiles, d'autres

16. Rimski-Korsakov a omis d'analyser ce groupe (nous le présentons à la suite de son article, p. 73) ; de ce fait, les groupes XI et XII portent respectivement dans son texte les n^{os} X et XI.

inesthétiques. Les motifs, les phrases et les variantes que je reproduis dans cette analyse portent les indications de tempo et, autant que possible, du phrasé, des nuances d'intensité, et d'instrumentation. Je me suis limité aux variantes les plus intéressantes et les plus caractéristiques.

Les motifs constituant les douze groupes définis sont ceux qui réapparaissent un certain nombre de fois tout au long de l'opéra sous leur aspect original ou dérivé, accompagnant l'apparition et la présence sur scène, ainsi que l'évocation et la représentation abstraite des personnages et des concepts auxquels ils correspondent. Ils peuvent aussi bien apparaître indépendamment, que servir en même temps de matériau pour un développement musical.

La seconde catégorie de thèmes est constituée par des mélodies plus ou moins longues, généralement délimitées par des conclusions bien nettes. Ces mélodies appartiennent aux moments purement lyriques de l'opéra : airs, chants et danses. Ils n'apparaissent généralement qu'une fois dans l'opéra, mais peuvent aussi être repris intégralement ou partiellement, comme des réminiscences, ou dans des situations scéniques analogues. Parfois des motifs caractéristiques de ces mélodies sont pris comme matériau pour le développement et la constitution du tissu musical.

La troisième catégorie de thèmes est constituée par des phrases et des motifs brefs, apparaissant à certains moments de l'opéra, pour ne plus être repris par la suite. Ce sont des thèmes passagers, occasionnels, servant temporairement pour caractériser un moment précis, et non pour une caractérisation générale d'un personnage ou d'un concept. Parfois ces motifs passagers, sans nuire pour autant à la caractéristique de ce personnage ou concept, ne sont utilisés que comme matériau pour le développement et la construction de l'édifice musical, servant ainsi à des fins symphoniques, plus qu'à l'opéra lui-même.
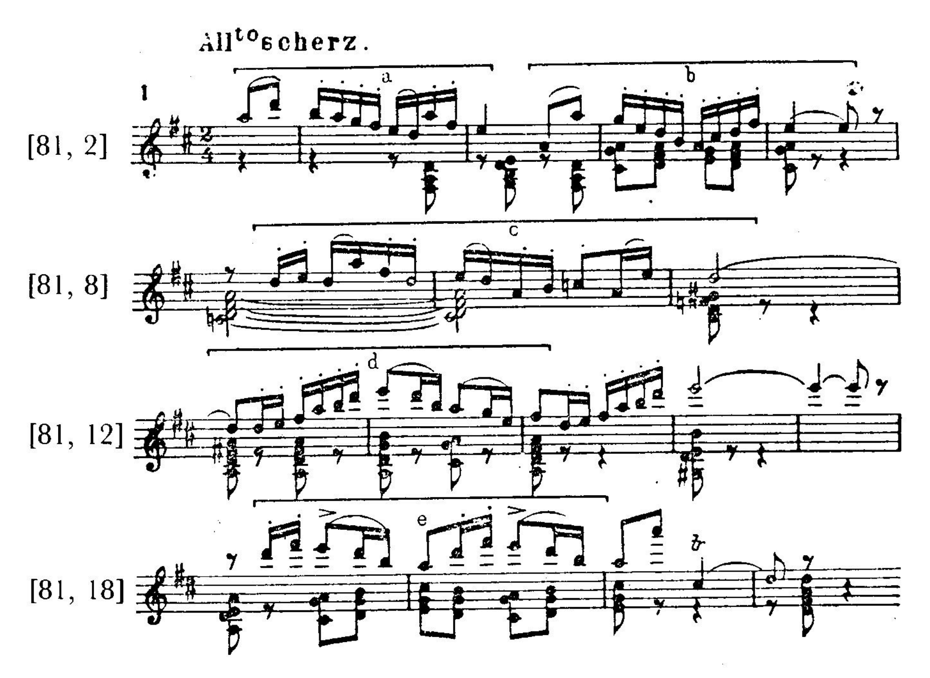
Étude des groupes thématiques de la première catégorie [17]

Les plus particuliers de ceux-ci, ceux qui attirent le plus l'attention sont les groupes de thèmes de Snégourotchka (I) et du tsar Bérendeï (VIII).

---

17. Rimski-Korsakov ne présente pas toujours les thèmes dans leur ordre d'apparition exact. De même, tous les thèmes d'un groupe n'apparaissent pas obligatoirement dans la même scène ; d'où, pour nous, la nécessité d'indiquer des points de repère précis, qui ne figuraient pas dans l'original de l'article.

Groupe I.A. Thème principal de la jeune Snégourotchka. Sous cet aspect premier, le thème n'apparaîtra dans l'opéra qu'une seule fois. (Prologue, de 81 à 82) [18] :



Nota : Le thème est montré ici sans les phrases récitatives, qui n'influent pas sur sa construction.

Ce thème confié à la flûte, d'un caractère léger, clair, gracieux, enjoué, froid en dépit de son animation, reste exclusivement en majeur sans jamais moduler en mineur, et se décompose en cinq brefs motifs ou phrases nettement délimités (a, b, c, d, e). De semblables motifs sont souvent considérés dans les analyses de

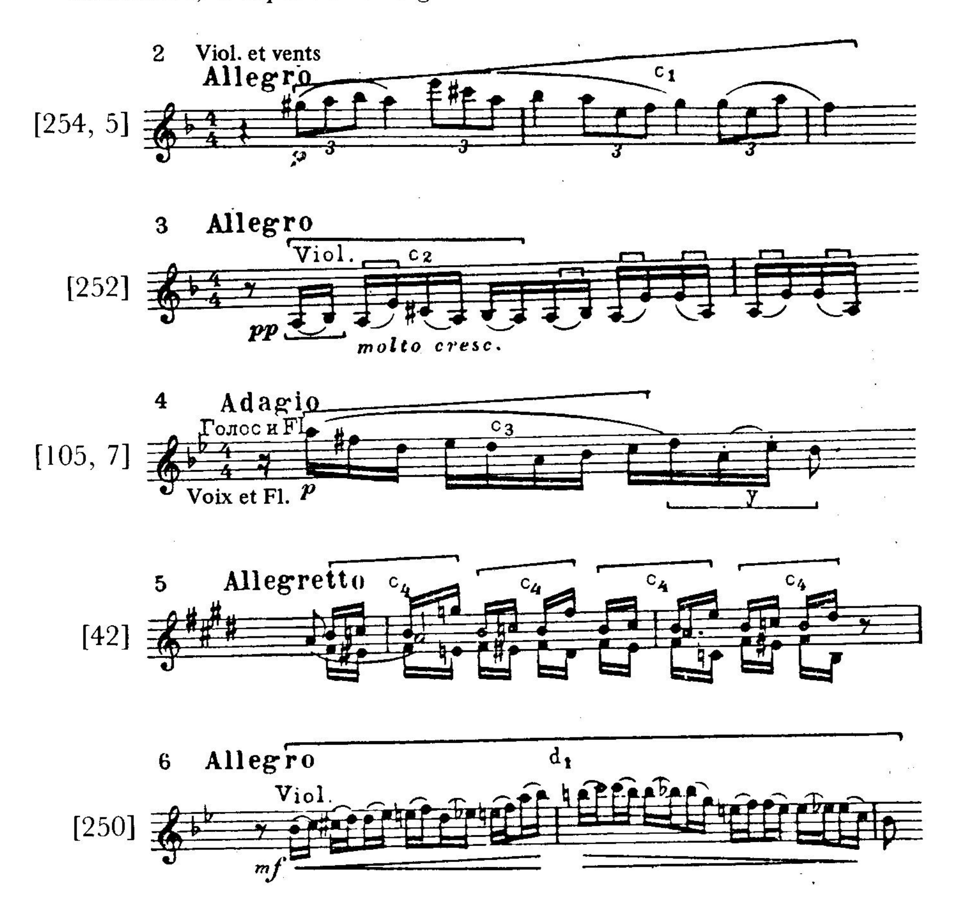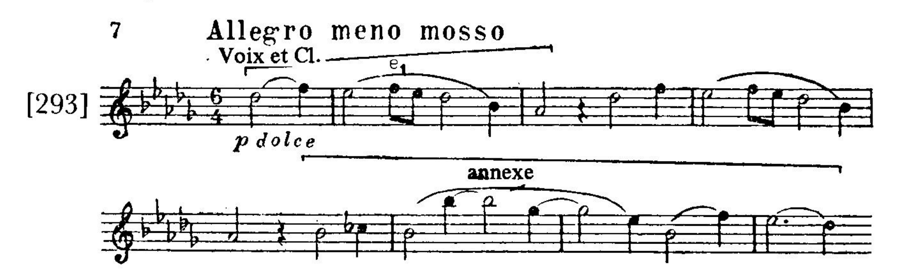
---

18. Nous prenons comme référence la partition piano et chant de *Snégourotchka* dans l'édition suivante : *Snégourotchka, Fleur de Neige,* trad. fr. de P. Halpérine et P. Lalo, trad. allemande de A. Bernhard (St-Pétersbourg et Moscou, Bessel, 1880-1881). C'est la seule dont les chiffres-repères soient conformes à l'édition originale. En effet, dans l'édition monumentale des œuvres de Rimsky-Korsakov réalisée en U.R.S.S. (Moscou et Léningrad, Gosoudarstvennoe Muzykalnoe Izdatelstvo), ces repères ont été remplacés par la simple numérotation des mesures par dix, repartant à zéro pour chaque nouvelle scène.

Le chiffre-repère figure, entre crochets, à gauche de chaque exemple musical ; il est suivi éventuellement d'un deuxième chiffre indiquant le nombre de mesures après ce chiffre-repère.

forme comme des éléments de base, et le thème lui-même, se présentant comme une succession de ces motifs, semble être une forme résultante. (O, combien secs seraient des thèmes construits de cette façon). Le processus créateur, dans le meilleur des cas, suit la démarche inverse : dans l'idée du compositeur, le thème surgit intégralement, et plus il apparaît constitué de motifs rythmiquement et tonalement divers, mais convenant esthétiquement les uns aux autres, plus il donne de matériau pour un développement indépendant des motifs séparés, dont l'enchaînement forme le thème.

Les variantes de ces parties constituantes, reproduites ici, intéressent les motifs c, d, et e, auxquels ils confèrent des caractères fort diversifiés permettant, grâce au développement et à l'instrumentation, d'exprimer une gamme de sentiments variés :

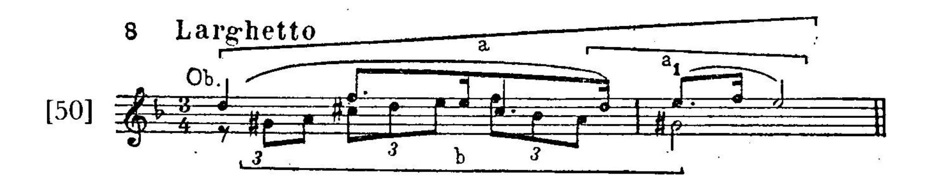




La variante c_1 semble exprimer une idée d'attirance ; la variante c_2 est inquiète, agitée ; la variante c_3 est triste, plaintive ; la variante du motif d_1 a un caractère de frayeur et de précipitation ; la variante e_1 avec son annexe forme un chant d'amour d'une tendresse caressante.
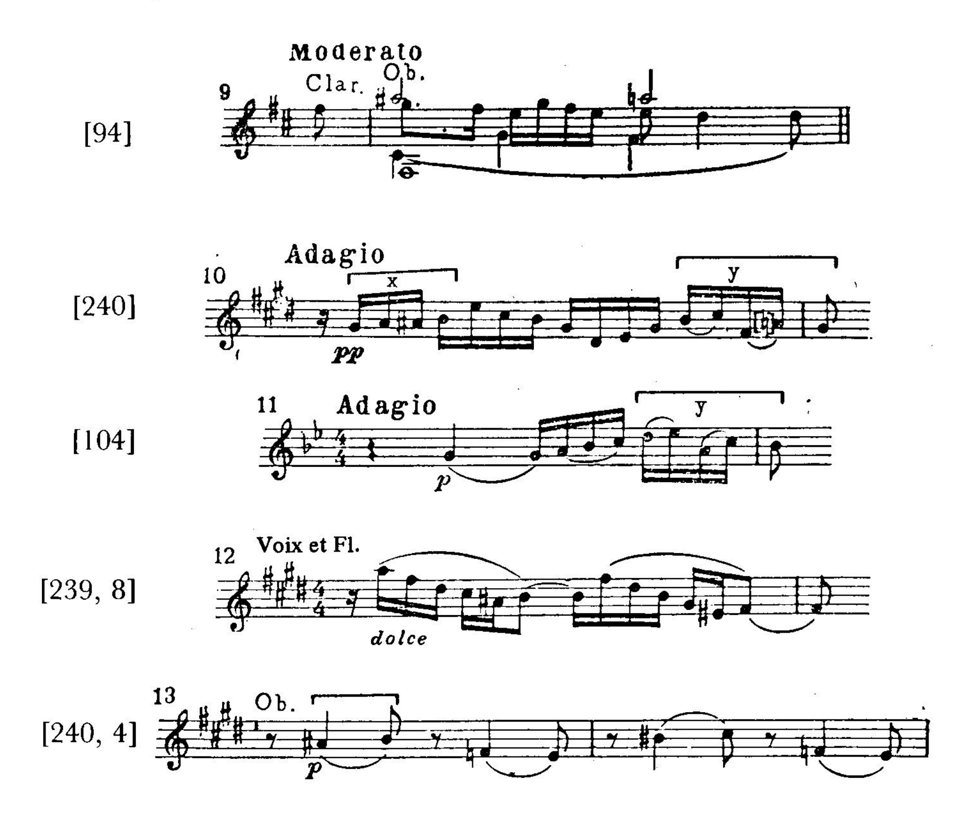
Certes, les définitions et les caractéristiques des motifs ci-dessus, présentés ici uniquement sous leur aspect tonico-rythmique, avec l'indication du tempo, legato ou détaché, peuvent être insuffisamment convaincantes pour le lecteur. Une caractéristique complète d'un fragment musical ne peut être obtenue qu'avec la totalité de sa facture musicale, incluant l'harmonie des voix secondaires, les ornements du contrepoint et de la figuration, et le coloris des instruments, sans parler de la déclamation et du contenu littéraire, lorsqu'il s'agit d'un fragment vocal. De plus, le sens et le caractère du fragment donné dépendent en grande partie des formes musicales et de leur signification syntaxique. Il est important de savoir si ce fragment représente une phrase principale, secondaire, introductive ou complémentaire. Aussi, seule une étude de la partition d'orchestre peut donner une idée complète d'un extrait d'opéra ou d'œuvre orchestrale. A défaut de partition, il faut utiliser une réduction pour piano, portant les principales indications d'instrumentations. C'est pour cela que la lecture de la présente analyse doit s'accompagner de celle de la partition de l'opéra ou, à défaut, de sa réduction pour piano.

Groupe I.B.



Ce sont deux phrases mélancoliques, en contrepoint libre l'une par rapport à l'autre. En qualité de variante de la phrase a, on voit apparaître le motif a_1, qui n'est lui même qu'un segment détaché de cette phrase. Comme on pourra le voir dans l'analyse qui suit, la phrase a et son segment a_1 sont des éléments du développement, ainsi que des éléments de construction de mélodies nouvelles, caractérisant le sentiment poétique qui semble vivre à l'état latent dans l'âme de la froide Snégourotchka. En opposition à son aspect extérieur en Majeur, les phrases a et b sont en mineur.

Groupe I.C.



C'est une série de phrases indépendantes, caractérisant les différents états d'âme et les situations dramatiques par lesquels passe Snégourotchka tout au long de l'opéra.

n° 9) Phrase de supplication, un peu inquiète.

n° 10) Phrase analogue au thème principal de Snégourotchka (n° 1), mais dépourvue de son animation et de son enjouement.

n° 11) Phrase de caractère triste, douloureux.

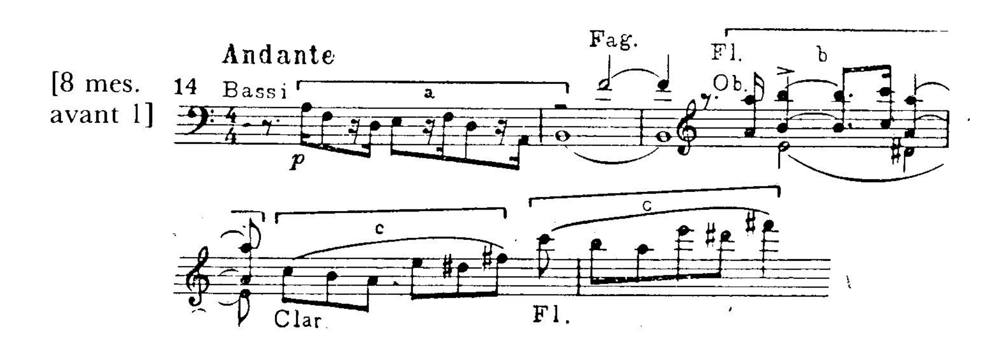
n° 12) Motif d'imploration.

n° 13) Phrase constituée d'une quadruple répétition d'une cellule de deux notes : le chagrin et la jalousie de Snégourotchka.

Dans le développement ultérieur prendront part les motifs x et y. Le dernier entre dans la composition de la phrase n° 11, ainsi que dans la phrase n° 4 (cf. Groupe I.A.).

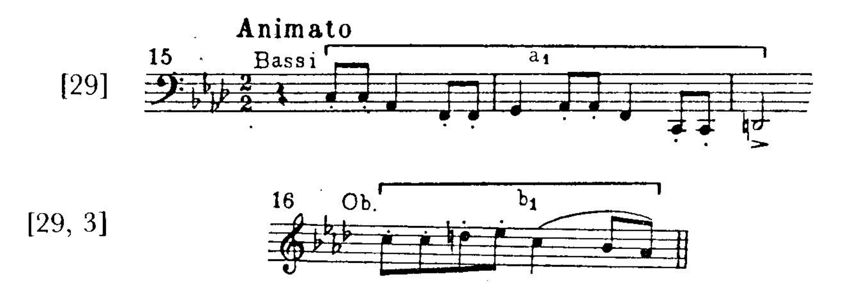
Toutefois, ces deux motifs x et y ne possèdent pas de signification spéciale par eux-mêmes.

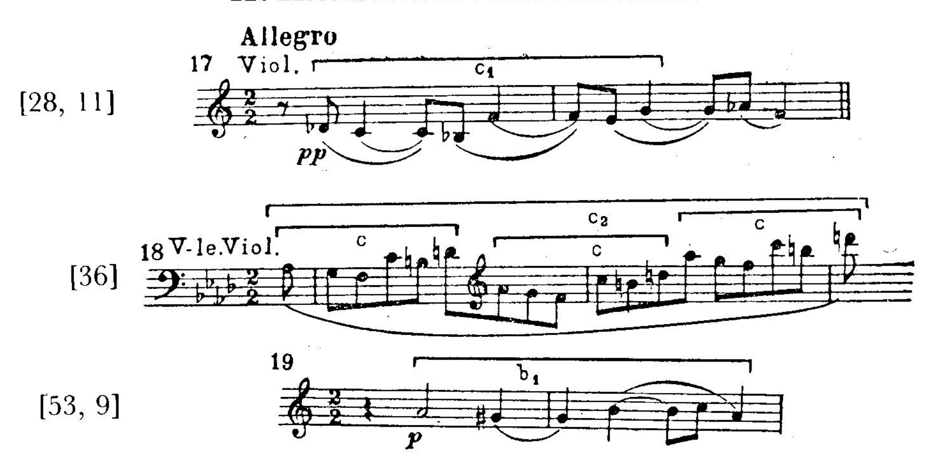
Groupe II. [A.]. Les thèmes du Père Moroz et de ses attributs : les gelées hivernales, les congères, les bourrasques.



Trois phrases ou motifs qui se complètent mutuellement (le motif c se répète) et s'enchaînent. Passant par différents registres, ils n'en forment pas moins un seul et unique mélos, intégralement en mineur. L'humeur en est sombre, lugubre.

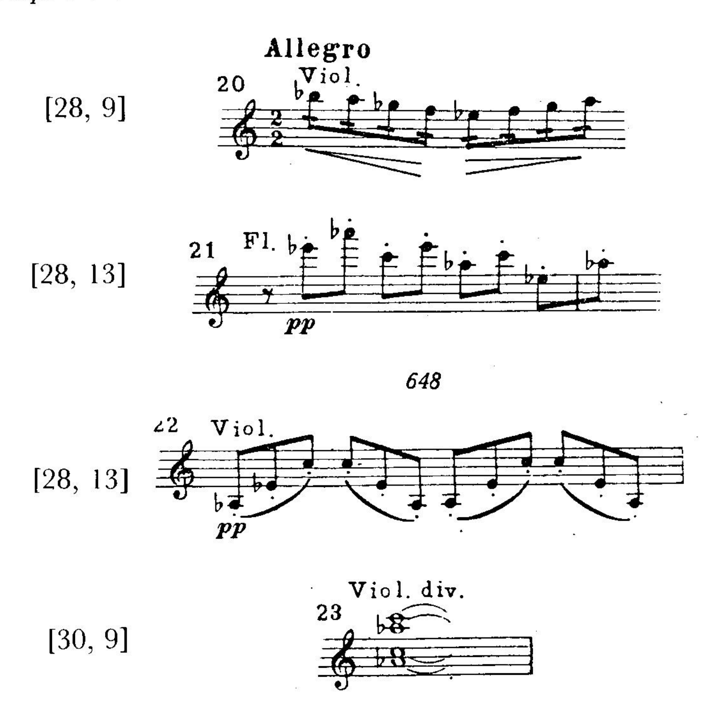
Variantes :





Le mineur demeure, le caractère s'anime, se fait impétueux, lugubrement agité.
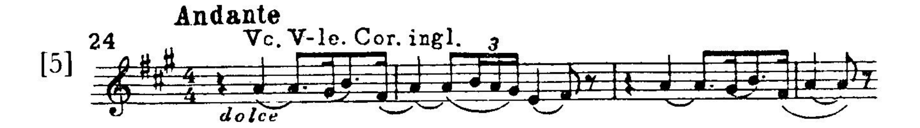
Groupe II.B.



N[os] 20, 21, 22 : motifs et figurations de la bourrasque. N° 23 :

longues tenues de tierces aux violons divisés, état figé, gelé, pétrifié, immobile [19].

Groupe III. Thèmes de la Fée Printemps.
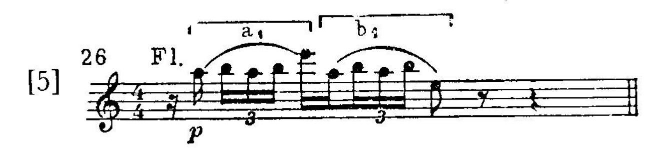


C'est la Fée Printemps, symbole féminin.

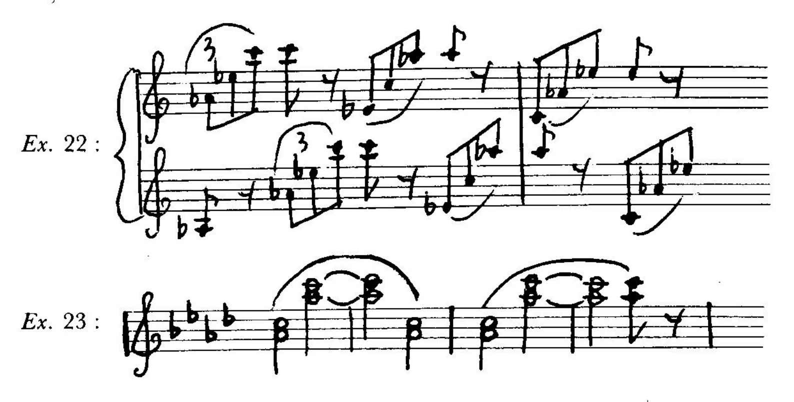


Motif se répétant avec insistance, symbolisant une des forces de la Nature, et ses réapparitions périodiques et inéluctables.
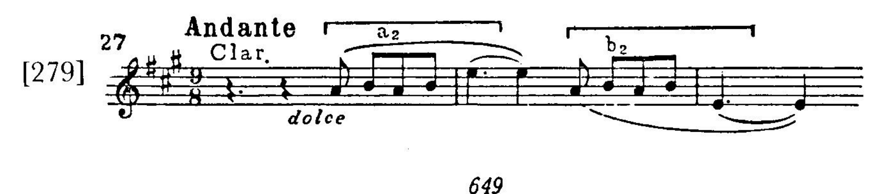
Les variantes de ce motif représentent les attributs du Printemps :



19. Les exemples 22 et 23, outre qu'ils ne figurent pas dans la réduction pour piano et chant, n'apparaissent pas dans la partition sous les formes exactes qu'ils ont ici, mais sous les formes suivantes :
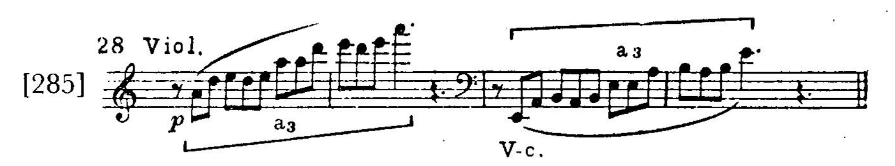


Motif des oiseaux et de l'ensemble de leurs pépiements :
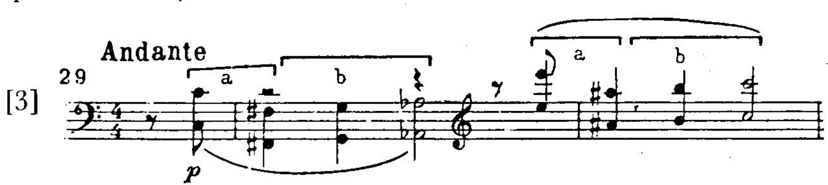


649
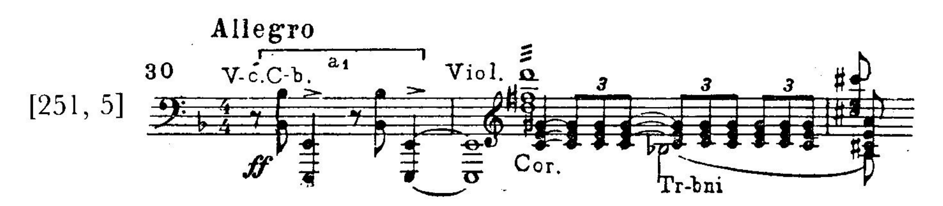
Motif des fleurs :
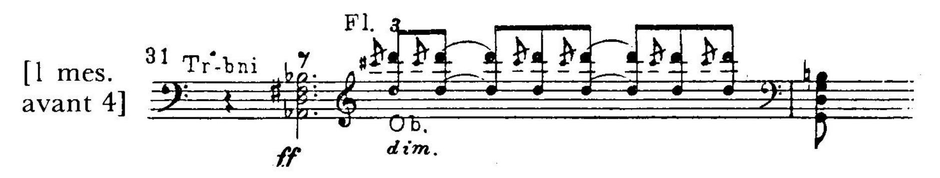


Groupe IV. Motifs du Léchy et des diverses appartitons fantastiques et effrayantes dans la Forêt Sacrée, qui formeraient les frasques du Léchy.



Motif principal, sauvage, s'étirant paresseusement.
Ses variantes :
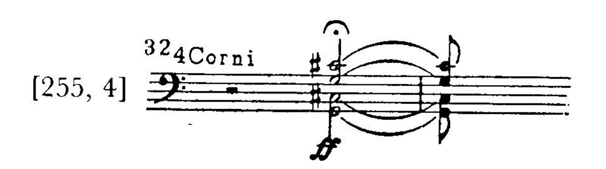


Motif sauvage, vigoureux, saisissant.



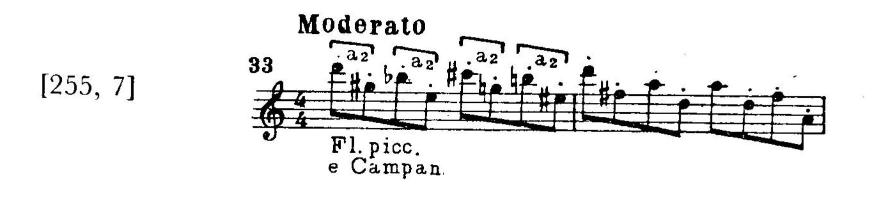
Disparition et rire du Léchy. Motif exclusivement rythmico-harmonique (Leit-Harmonie).
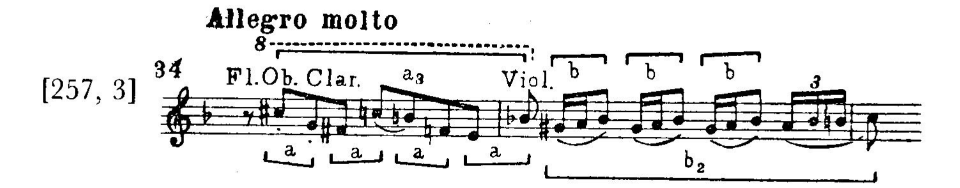
Parfois une suite harmonique caractéristique, ou la résolution d'un accord caractéristique, sans valeur mélodique, peuvent remplacer des phrases mélodiques caractérisantes. En général, en vue d'une meilleure assimilation, chacune de ses successions garde le même coloris instrumental, la même tonalité, et les mêmes intervalles, lors de chacune de ses réapparitions. Dans l'opéra, l'Ex. 31 apparaît toujours aux trombones, avec l'ordre d'intervalles indiqué ici : la b, ré, fa dièse, si b.

C'est à ce même type de motif exclusivement harmonico-rythmique qu'appartient aussi la 2e mesure du n° 30, formant un accord avec les six notes de la gamme par tons, ou deux accords augmentés, ce qui produit un effet de sauvagerie incomparable. C'est le leitmotiv de l'étreinte du Léchy enserrant Mizghir (Acte III). Dans le même ordre d'idée on trouve :
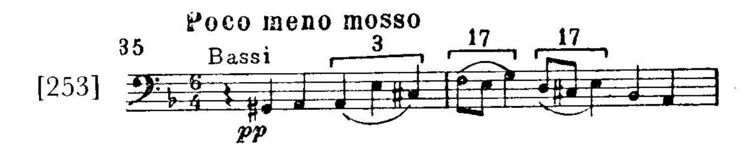


quarte augmentée sol-do dièse fortissimo, aux quatre cors bouchés, avec les cymbales frappées d'un coup de baguette. C'est le motif de la transformation du Léchy en souche d'arbre. Il annonce aussi chaque nouvelle apparition fantastique :



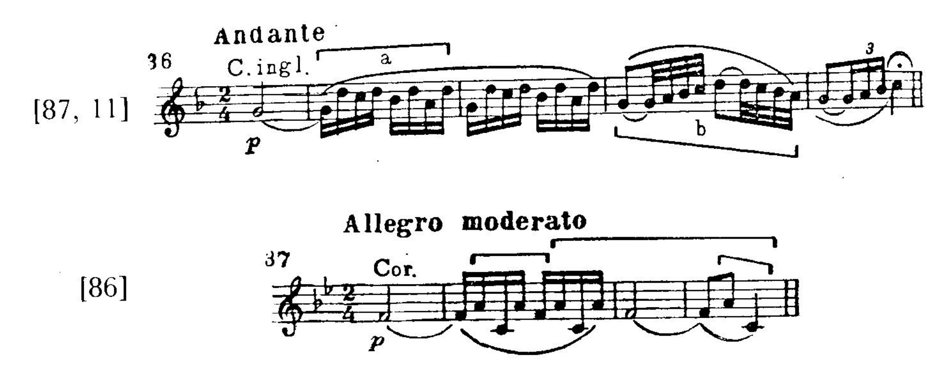


Les vers-luisants (n° 33) et les aspects changeants des arbres et des buissons (n° 34) sont les variantes des motifs du Léchy.
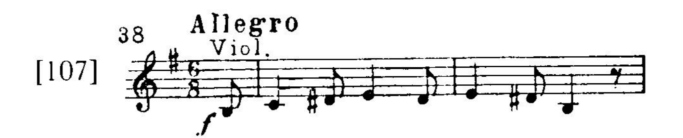


Phrase en fugato, représentant la forêt qui se dresse soudain devant Mizghir et le sépare de Snégourotchka. Par sa construction, il rappelle assez le motif c du thème de Snégourotchka (n° 3), et, en partie, le motif c_1 du groupe de Moroz (n° 17). Cette phrase est plus analogue à ces motifs qu'elle n'en est issue, et peut en fait être considérée comme une phrase indépendante et fondamentale, et non comme une résultante.
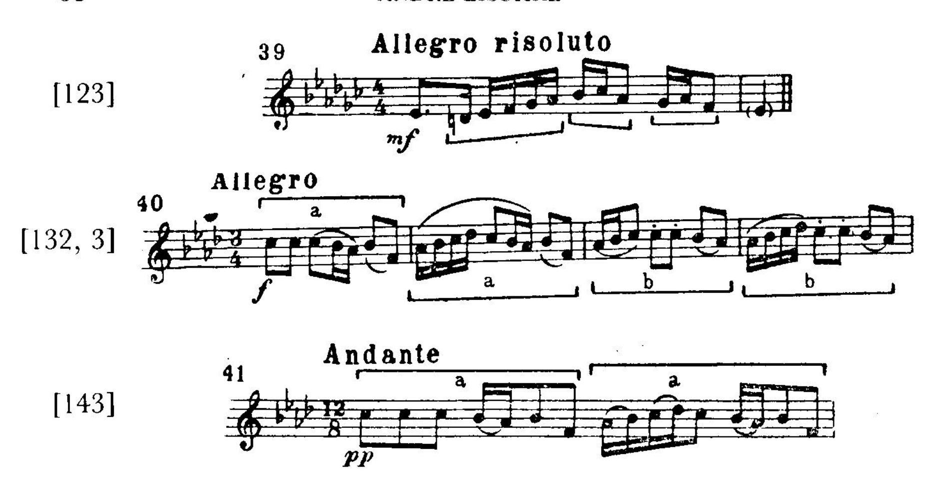
Groupe V. Motifs de Lel et des mélodies pastorales.



Des deux mélodies pastorales citées, Lel n'utilise que la première (n° 36) ; tous les autres thèmes de sa partie appartiennent à la seconde et troisième catégories de thèmes, c'est-à-dire à ces longues mélodies chantantes, et à ces phrases apparaissant périodiquement et ayant une valeur indépendante.

Groupe VI. Motifs de Koupava.
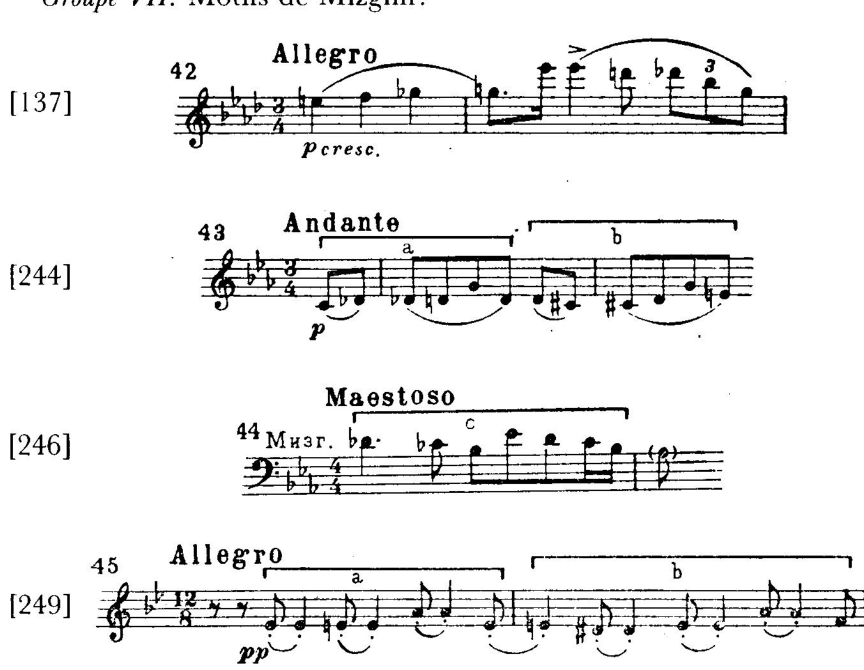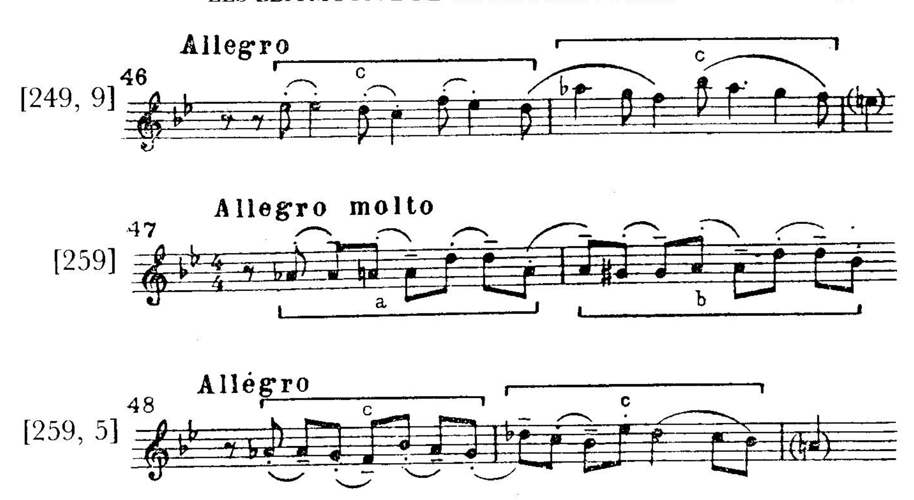




N°s 38, 39, 40 : phrases indépendantes l'une de l'autre, animées, impulsives dans leur ensemble, toutes dans le mode mineur.

Le n° 41 n'est évidemment qu'une variante rythmique du motif a (avec une accentuation différente) ; le caractère en est plus retenu.

Groupe VII. Motifs de Mizghir.
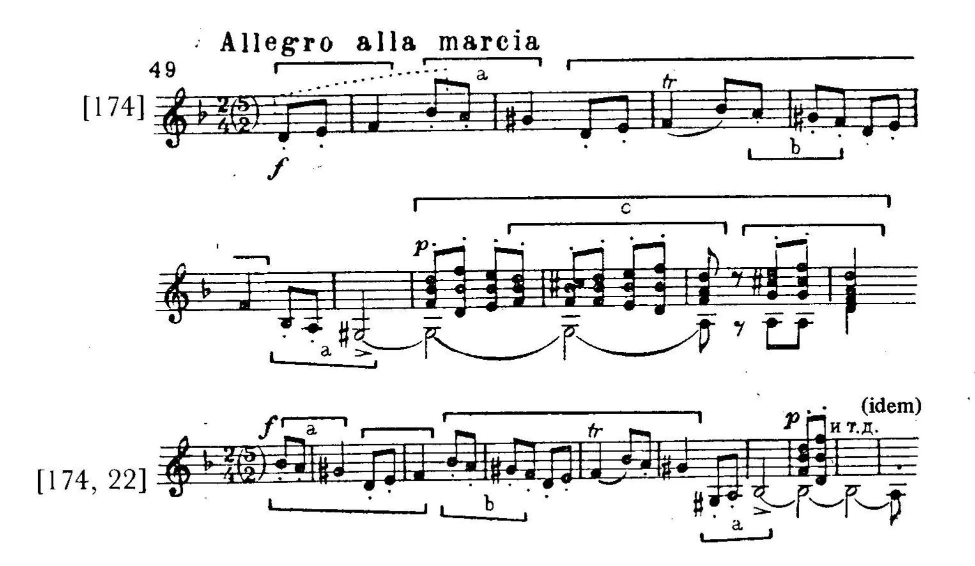




N° 42 : caractère véhément et passionné ; n° 43 : suppliant, langoureux ; n° 44 : menaçant.

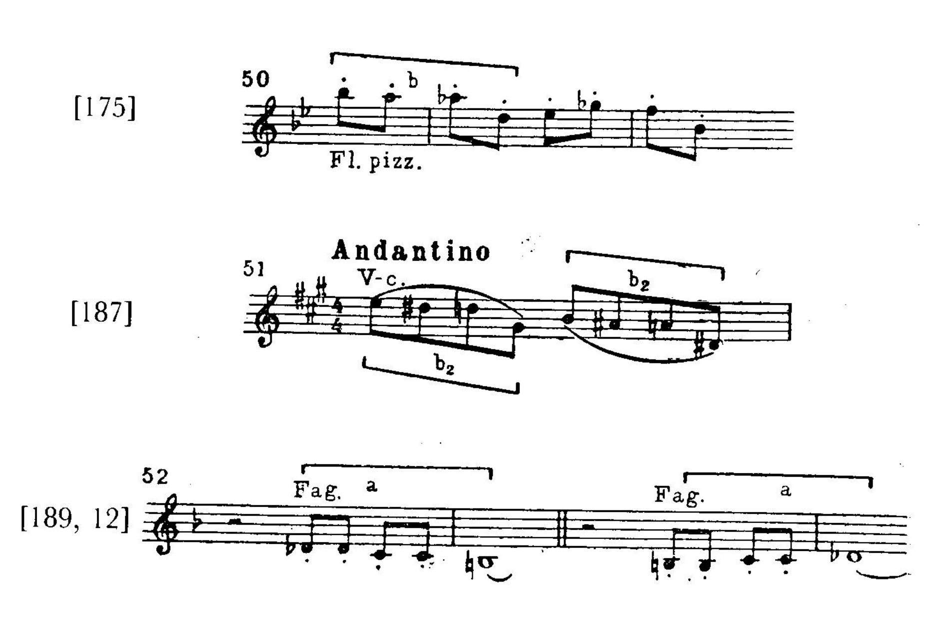
Les n[os] 45, 46, 47 et 48 sont des variantes rythmiques des motifs a, b et c, d'une allure plus animée.

Groupe VIII. Motifs du Tsar Bérendeï.

Thème principal du Tsar (Marche du 2nd acte).
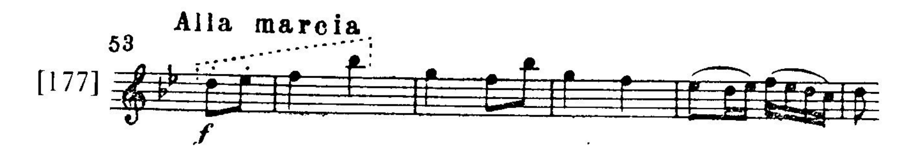


Dans sa première partie, ce thème, qui évoque l'aspect physique du tsar, est fantasque, faussement menaçant ; dans sa seconde partie, il est tremblotant, sénile ; il possède donc deux aspects complémentaires, se distinguant par un changement de registre et par des mouvements opposés, mais identiques rythmiquement. Sa construction présente une suite de motifs nettement délimités, dont les variantes sont les suivantes :



Ces variantes présentent des caractères fort différents : n° 50 : naïvement enjoué, un peu enfantin ; n° 51 : d'une sensibilité rêveuse ; n° 52 a et b : décrépitude sénile.
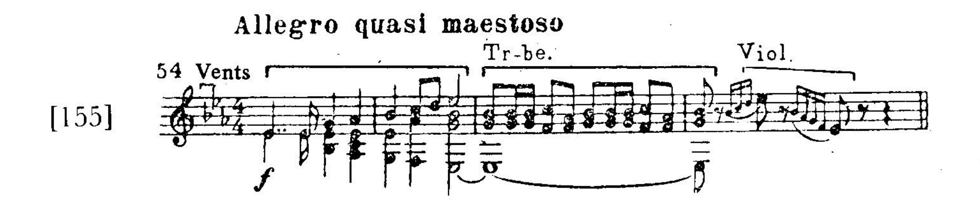
Second thème, thème annexe du tsar dans cette même Marche :



Son premier motif rappelle le thème principal (n° 49). Le caractère en est alerte, débonnaire, rayonnant.

Groupe IX.. Thème du boyard Bermiata.

Ce thème se décompose en 3 motifs ou phrases :



Groupe X. Chants d'oiseaux entendus dans la nature et imités :

Andante a piacere
55 Ob.
[2 mes. avant 1]
p

Allegro
56 Ob.
[18]
p

57 Clar.
[18, 3]
p
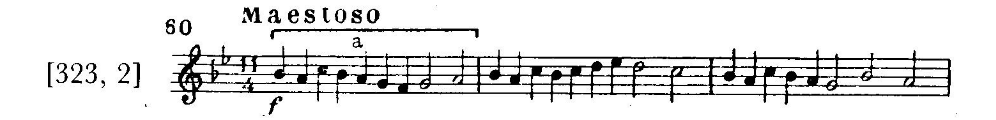
58 C. ingl.
[22, 7]
f

Allegro
59 Viol.
Fl.picc. Viol.
[54, 13]
mf
pp
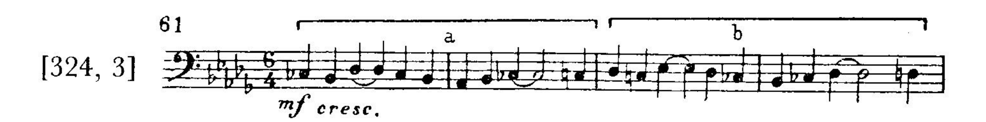
Le coq (n° 55), la crécerelle (n° 56), le coucou (n° 57), la pie (n° 58), et le bouvreuil (n° 59).

Groupe XI. Thème de Yarilo-le Soleil.

Tous les motifs découlent de l'unique thème fondamental :



La principale variante du premier motif est rythmique :



Les deux autres motifs restent invariés.

Dans cette étude des thèmes de la 1re catégorie, j'ai suivi avec suffisamment de précision la construction des thèmes eux-mêmes, j'en ai indiqué les motifs de base et les motifs dérivés, et j'ai expliqué l'origine de ces derniers, ainsi que leur relations mutuelles. De plus, j'ai donné pour la plupart des motifs et des thèmes de brèves qualifications qui définissent leur caractère. En passant à la seconde partie du présent travail, à l'analyse des formes de l'opéra dans le développement de l'action scénique, je juge utile de préciser une nouvelle fois que ces définitions, caractérisant les motifs et les thèmes, n'ont été faites qu'à titre d'introduction et ne sauraient être définitives. Un lecteur non familiarisé avec cet opéra, ayant seulement lu mon étude et pris connaissance des exemples musicaux que j'ai reproduits, pourra trouver insuffisantes, voire peu convaincantes, mes définitions et mes caractérisations.

Seule une étude des endroits correspondants dans la partition ou la réduction pour piano, ou une bonne connaissance et une mémorisation précise de l'opéra pourront permettre au lecteur de comprendre ma vision sonore, ou d'en ressentir l'équivalent. Il est fort possible que la propre conception du lecteur soit à ce point éloignée de la mienne, que toutes mes définitions lui seront totalement étrangères ; dans ce cas-là, il ne lui restera évidemment plus qu'à se désintéresser de cette œuvre, ou à la rigueur, si cela peut l'intéresser, de n'en approfondir que la partie technique du plan et de la composition. Mais avec une vision sonore différente à la base, il y a
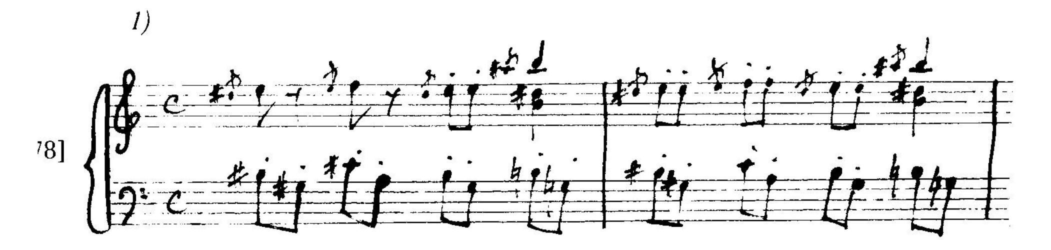
peu de chances que mon opéra puisse l'intéresser, n'ayant pas les qualités nécessaires pour lui plaire.

Nota. Autant les motifs mélodico-rythmiques sous leur aspect fondamental sont facilement reconnaissables et assimilables, puisqu'il font office d'étiquettes, autant leurs dérivés, qui servent pourtant aux mêmes idées et concepts de base, mais n'apparaissent que dans certaines circonstances et sous certaines conditions, deviennent souvent impossibles à reconnaître pour des personnes ayant peu d'accoutumance ou d'aptitudes musicales. Quant aux leitharmonies, il n'est alors même pas question qu'elles soient assimilées. Il en ressort que l'opéra contemporain est une œuvre d'art extrêmement subtile et complexe.
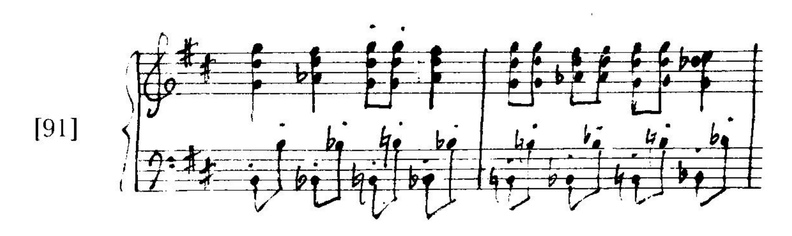


Nous indiquons ici les thèmes de Bobyl et de Bobylikha (groupe X annoncé dans la liste de Rimsky-Korsakov [20]) :

1)



Thème dansant, ou plutôt dandinant, faisant ressortir le caractère rustre du personnage ;

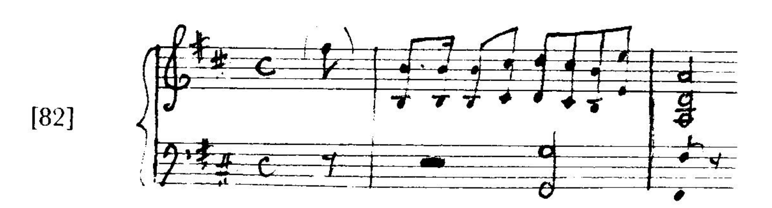
2) Variante :
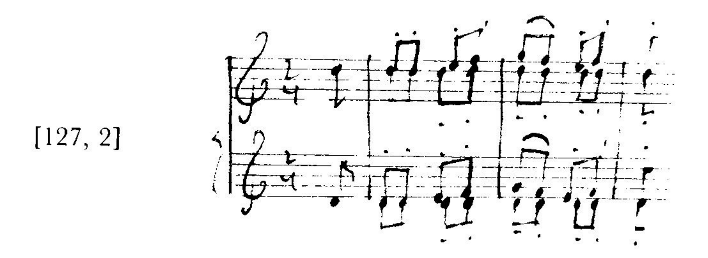


---

20. Cf. ci-dessus p. 56 et note 16.

3)



Un regain d'assurance, lorsque Bobyl annonce au peuple qu'il accepte d'adopter Snégourotchka ;

4) Variante mélodique :



5)

[206]

Mélodie pentatonique de style populaire : la « chanson du Castor », interprétée et mimée par Bobyl.

Les nos 1, 2, 3 et 5 se rapportent à Bobyl en particulier ; le no 4 est commun à Bobyl et à Bobylikha.

***

Lexique

Bobyl : paysan pauvre.

Léchy (de « Lés » : forêt) : Sylvain, Esprit de la Forêt, dans la croyance populaire slave.

Mizghir : (russe archaïque) : Araignée.

Moroz : le nom entier est « Ded Moroz », « le Grand-Père Frimas ». C'est le nom que les Russes donnent au Père Noël. Mais dans *Snégourotchka,* Moroz n'est que la personnification de l'hiver et du froid.

Snégourotchka (de « sneg » : neige) : la Fille de Neige. (La traduction française « Fleur de Neige » est approximative.)

NOTES ET DOCUMENTS

LE CONGRÈS INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE ET LE FESTIVAL DU °UD (BAGDAD, 1er-7 DÉCEMBRE 1978)

A Bagdad, sous les califes abbassides, du VIIIe au XIIIe siècles, le *°ud*, luth oriental à manche court, connaît un double essor. Il crée les structures modales (intervalles, genres, modes) conçues par les savants de l'Islam (Kindî, Fârâbî, Munajjim, Ibn-Sînâ, Safiy al-Dîn...) sur quatre doigts de la main gauche. Il illustre les modulations improvisées par les solistes (Zalzal, Ibrâhîm, Ishâq Mawsilî, Ziryâb...). Savants et historiens (Munajjim, Isfahânî) décrivent des styles élitaires avec nuances dynamiques, démanché, plectre délicat, cinquième ou sixième rang. De cet apogée, il ne reste au début du XXe siècle qu'une « tradition » contestable utilisant deux doigts à gauche et un plectre banal. En dépit du sursaut du Congrès de musique arabe du Caire en 1932, de la traduction des grands manuscrits par Erlanger [1] et des études de Farmer [2], les recherches consacrées à la musique arabe se concentrent sur des aspects populaires qui ne peuvent lui restituer l'éclat néo-classique récemment conquis par l'Inde, l'Iran, ou la Turquie des sages et des mystiques.

A Bagdad, à partir de 1937, se dessine un mouvement de résurgence des pratiques élitaires de la musique et du *°ûd* au *Ma°had al-mûsîqî fî Baghdâd* (Institut de musique de Bagdad) [3] sous la direction de Cherif Muhieddin avec Salmân Chukur et l'éblouissant virtuose Jamîl Bachîr. La poésie intimiste de Jamîl Bachîr, ce Chopin de l'Iraq, va se heurter au tintamarre des variétés égyptiennes et libanaises et seule la technique de son frère cadet Munîr Bachîr atteint l'Occident de 1971 à 1974 [4].

Hormis une thèse consacrée à cette résurgence [5], c'est plutôt par le canal

1. Rodolphe d'ERLANGER, *La musique arabe* (Paris, 1930-1959).

2. Henry George FARMER, *A History of arabian music to the XIIIth Century* (London, 1929). Articles *°ûd* (t. IV [1934], pp. 1038-1041) ; *mûsîkî* (t. III [1936], pp. 801-807) in *Encyclopédie de l'Islam*, Paris.

3. Nous n'avons trouvé aucune mention de ce mouvement dans les encyclopédies courantes de l'Islam ou de la musique.

4. En 1971, Munîr joue à Genève, Paris et Holstebro. En 1972 paraît le disque *Iraq, Ud classique arabe par Munir Bashir*, Ocora 63.

5. Cf. notre thèse de doctorat en musicologie : Jean-Claude CHABRIER, *Un mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental. L'École de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir*, Université de Paris-Sorbonne, 1976.

des festivals et des disques que l'Occident a découvert l'école de luth de Bagdad [6]. Et cette ambiguïté entre la recherche et le théâtre, amorcée avec Jamîl Bachîr et maintenue avec Munîr Bachîr, persiste évidemment.

Un « premier » Congrès international doublé d'une série de concerts et récitals traditionnels a déjà été organisé par Munîr Bachîr, alors Conseiller culturel près le Ministère de l'Information en Iraq, en novembre 1975. Il regroupait une cinquantaine de participants orientaux et occidentaux et on peut dire qu'il a rencontré un succès encourageant [7] en dépit de l'absence significative de Jamîl Bachîr [8].

Depuis lors, l'inégalable Jamîl Bachîr a quitté ce monde et Munîr Bachîr est devenu le premier luthiste iraqien et le plus célèbre soliste arabe. Le récent engouement de l'Europe pour la musique ancienne et le luth a ranimé les thèmes de l'apport de la musique arabe à l'Europe médiévale, de la mutation du *°ûd* oriental en luth occidental au sein de l'Andalousie musulmane, et des *Cantigas* d'Alphonse le Sage. A notre connaissance, deux colloques récents ont abordé ce thème. D'une part, le colloque « Musique d'Orient, musique médiévale occidentale, leurs rapports aujourd'hui » (Maison de la Culture de Rennes, 11-13 mars 1977) [9]. D'autre part, le colloque « Civilisations arabe et européenne : deux arts complémentaires » (Université Paul Valéry et A.S.F.A., Montpellier, 12-14 mai 1977) [10].

Munîr Bachîr, qui a participé en 1977 au Colloque et au Festival des arts traditionnels de Rennes en tant qu'expert, responsable des groupes artistiques iraqiens, soliste au *°ûd* et duettiste avec le luthiste allemand Karl-Heinz Böttner, a été vivement impressionné par ce thème médiéval susceptible de concilier la rencontre de chercheurs et la confrontation de solistes sur la scène. D'où le choix du thème annoncé pour le deuxième Congrès international et le Festival du *°ûd* qui se sont tenus à Bagdad du 1er au 7 décembre 1978, soit : « Influence de la musique arabo-islamique

---

6. En 1974 paraissent nos disques, Pathé 2 C066.95157 ; 2 C066.95160 *Arabesques. récital 1. Luth en Iraq classique. °Ud Munir Bachir ; Arabesques. récital 5. Luth en Iraq traditionnel. °Ud Jamil Bachir ;* et en mai 1974, Munîr joue au 1er Festival des arts traditionnels.

7 Cf. Marie-Claire LEMOIGNE-MUSSAT, « Le Congrès international de la musique (Bagdad, 17-27 novembre 1975) », *Revue de musicologie,* LXII/1 (1976), 144-147.

8. Munîr Bachîr, qui a eu pour premier maître au *°ûd* son frère aîné Jamîl Bachîr, s'est ultérieurement inspiré de sa technique et de ses méthodes avant d'ébaucher une carrière indépendante. Le créateur du nouveau style de *°ûd*, c'est Jamîl, mais le pionnier de la conquête de l'Occident, c'est Munîr ; d'où un antagonisme irréductible entre les deux frères. Organiser à Bagdad en 1975 un congrès de musique sans Jamîl Bachîr était un défi.

9. *Musiques d'Orient, musique médiévale occidentale : leurs rapports aujourd'hui* (Rennes, Maison de la Culture de Rennes, 1977) ; voir le compte rendu de Michel Huglo in *Revue de Musicologie,* LXIV/2 (1978), 278-279.

10. *Lumières arabes sur l'Occident médiéval,* Actes du colloque : « Civilisations arabe et européenne : deux cultures complémentaires » (Paris, Anthropos, 1978).

sur les civilisations européennes à l'ère médiévale ». On remarquera que ce thème « andalou » cher aux historiens ne concerne directement ni l'Iraq abbasside, ni le *°ûd* de Bagdad, ni Cherif Muhieddin, ni Jamîl Bachîr, éléments qui ont été, au début de sa carrière, les atouts de Munîr Bachîr.

Inauguré par le Ministre de la Culture et dominé par Munîr Bachîr, le Congrès accuse la défection des délégués très chevronnés qui avaient représenté en 1975 les pays arabes, l'Iran et la Turquie, et l'absence des professeurs des deux traditionnels instituts supérieurs de musique à Bagdad. Mais de nombreux chercheurs iraqiens participent aux séances. Les « non-musulmans » représentent le Japon, le Viet-Nam, l'Inde, la Roumanie, la Hongrie, la Pologne, la Suède, le Danemark, les deux Allemagnes, l'Autriche, la Suisse, la Hollande, la Belgique, la France, l'Espagne, le Venezuela, etc. Parmi eux, des musicologues, des journalistes et des organisateurs de concerts traditionnels.

On doit déplorer que des communications « arabes » se lancent dès le premier jour dans des fresques lyriques de la suprématie arabo-andalouse dont les références, empruntées au journalisme victorieux ou à un rapide survol de l'histoire, éludent toute discussion avec des auditeurs compétents. Les seules communications sérieuses émanent de chercheurs occidentaux ou orientaux formés dans les deux cultures ou dans les deux musiques. Elles portent sur les *Cantigas*, la *nawba*, la *qasîda*, le *°ûd* tunisien, l'évolution du *°ûd*, le *tunbûra-buzuq* et la musicothérapie (cette dernière en arabe par J. C. Bürgel de Berne). On regrette encore que le délégué espagnol (Arcadio de Larrea) fort concerné, n'ait pas été autorisé à développer ses réponses [11].

Le festival du *°ûd* est marqué par les mêmes défections du côté arabo-islamique. Un enregistrement de l'inoubliable Jamîl Bachîr ne sera présenté que sur l'initiative de l'auteur de ces lignes [12]. Salmân Chukur est souffrant. Les grands solistes du *°ûd* : les Arabes (Jamîl Ghânim, °Omar Naqichbandî, Mahmûd Kâmil, Riyadh Sunbâtî, Georges Michel), les Iraniens et les Turcs ne sont pas venus. Munîr Bachîr reste le seul grand de l'Islam et, en dépit de l'excellente technique de ses improvisations, on aimerait qu'elles fussent entourées d'arguments comparatifs. Après Munîr, on entend un autre soliste iraqien : °Alî °Imâm, (élève de Jamîl Bachîr et Salmân Chukur) doté d'une excellente technique et d'un mauvais *°ûd*, les Allemands Monika et Jorgen Rost au luth et à la guitare, enfin le Vénézuélien Diaz et le Vietnamien Trân Van Khê.

Pressentie à Rennes, une grande confrontation « andalouse » va clore le festival, concrétiser les échanges et impressionner le public. Le duo *°ûd*-

11. Les restrictions apportées au droit de réponse du délégué espagnol ne sont pas le fait des Arabes, mais de « l'horaire ».

12. Au terme de notre communication « Corrélation évolutive entre le luth oriental (*°ûd*) et les structures musicales arabo-irano-turques », audition d'un *maqâm Awchâr* improvisé par Jamîl Bachîr.

guitare Munîr Bachîr-Manuel Cano montre que la lutherie espagnole et l'effervescence du style gitan sont plus ardents que la lutherie iraqienne et les méditations du style néo-abbasside confié à la technique de Munîr Bachîr. Le duo °*ûd*-luth Munîr Bachîr-Rodrigo de Zayas, qui préfigure visiblement des rencontres ultérieures, confronte une Espagne retenue et un Iraq insaisissable. Ces deux expériences montrent que les arts juxtaposés ne dépassent pas encore le dialogue courtois selon deux langages distincts, mais il est probable que cette formule soulèvera bientôt l'enthousiasme du grand public. Dans le cas présent, même quand les duettistes optent pour un même mode sur une même finale, on obtient des divergences ou des attractions. En particulier, les *maqâm*-s (modes) *Hijâz* et *Hijâz-kâr-kurdî* en *do* sont attirés par leurs relatifs mineurs harmonique et mélodique descendant en *fa*.

En conclusion, il faut saluer les efforts de l'Iraq et les initiatives de Munîr Bachîr tout en déplorant les ambiguïtés entre la pondération des congrès et la prospective des concerts, entre la précision des documents relatifs à l'évolution du °*ûd* abbasside et la précarité des reconstitutions historiques sur les échanges andalous. L'Iraq, foyer médiéval et actuel du °*ûd*, pourrait organiser des congrès de chercheurs autour d'analyses comparatives des langages spécifiques du °*ûd* et du luth.

Jean-Claude CHABRIER.

COMPTES RENDUS

Franz ZAGIBA. *Musikgeschichte Mitteleuropas*, I : *Von den Anfängen bis zum Ende des 10. Jahrhunderts*. Wien, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1976. (Forschungen zur älteren Musikgeschichte, Band I.) 160 p., 24 pl.

Franz Zagiba, professeur à l'Institut de Musicologie de Vienne, fondateur et vice-président de l'Internationale Chopin-Gesellschaft, co-fondateur de l'Institut slave de Salzbourg et Ratisbonne, est décédé le 12 août 1977, à l'âge de 65 ans, à la suite d'une longue et cruelle maladie. Ce savant musicologue et ardent patriote venait juste de publier le premier volume d'une collection consacrée en priorité à l'histoire de la musique en Europe centrale et plus précisément dans ce couloir du Danube qui depuis toujours a favorisé les échanges entre les cultures des populations germaniques et slaves et qui a en outre facilité les migrations des peuplades venues de Turquie ou même d'Asie... La première partie de cette longue histoire commence à l'époque reculée qui nous a livré les premiers instruments de musique et qui descend jusqu'au siècle des grandes invasions : le musicologue ne dispose pour document que des rares instruments de musique d'origine agreste — tibias, syrinx, aulos double, etc. — ou des représentations de scènes musicales découvertes sur des petits objets, voire sur des mosaïques.

Pour la seconde période envisagée, c'est-à-dire du VIe au début du XIe siècle, les sources s'enrichissent de documents écrits, du moins pour la musique religieuse : c'est ici qu'on découvre le rôle prépondérant de l'archevêché de Salzbourg dans l'organisation et la diffusion du chant ecclésiastique. L'auteur aurait pu ajouter ici une petite digression sur les emprunts aux églises du nord de l'Italie, en particulier à celle de Milan, de rite ambrosien. Il est vrai qu'en prenant l'an mil comme terme de cette seconde partie, l'auteur ne peut disposer que de pièces notées en neumes, impossibles à transcrire sur lignes : d'où l'absence totale d'exemples musicaux dans ce volume... Cependant, les documents rassemblés — instruments de musique et pièces neumées — sont reproduits dans la troisième partie intitulée, par allusion à la grande collection de Leipzig, Histoire de la Musique d'Europe centrale en images. Ces planches et la bibliographie réunie sur près de vingt pages constituent pour l'historien et le musicologue une mine de grande valeur. Espérons que la suite de cette Histoire nous sera livrée d'après ses papiers par les familiers et collègues de Franz Zagiba : ainsi l'histoire de la musique en Autriche, préparée par trente années de recherches préalables, restera toujours associée à son souvenir.

Michel HUGLO.

Sacerdos et Cantus gregoriani Magister. Festschrift Ferdinand Haberl zum 70. Geburtstag, herausgegeben von Franz A. Stein. Regensburg, G. Bosse Verlag, 1977. 325 p.

C'est en 1970 que Monseigneur Haberl a été nommé à la direction de l'Institut pontifical de Musique sacrée laissée vacante par la mort de Mgr. I. Anglès (8 décembre 1969), dont les articles réunis en 3 volumes par J. Lopez-Calo ont paru à Rome en 1976. Petit neveu de Franz Xaver Haberl qui avait été nommé par Pie X à la Commission Vaticane pour la restauration du chant grégorien, Mgr. F. Haberl s'est fait connaître dans le domaine de la Musique sacrée par ses publications sur le chant grégorien, énumérées dans les Mélanges offerts au jubilaire par ses collègues et amis, avec ensuite sa bibliographie complète suivant l'ordre chronologique des publicâtions.

Un simple coup d'œil sur les tables du volume offert au jubilaire montre que le contenu s'étend au-delà du champ de la Musique sacrée : Joachim F. ANGERER, *Die Consuetudines Monasticae als Quelle für die Musikwissenschaft* (p. 23). Aldo BARTOCCI, *Ricordo di Licinio Refice e Raffaele Casimiri* (p. 39). Hermann BECK, *Aufgaben für die Musikwissenschaft bei der Erforschung des "Cäcilianismus"* (p. 51). Eugène CARDINE, *A propos des formes possibles d'une figure neumatique : le pes subbipunctis dans les premiers manuscrits sangalliens* (p. 61). Egidio CIRCELLI, *Restauro Dell'Organo Werle'di S. Maria in Ara Coeli in Roma* (p. 71). Arrigo DIOLI, *Il Violoncello in Italia* (p. 79) ; *Origini e vicende dell'Accademia Filarmonica di Bologna* (p. 85) ; *Psicologia della musica* (p. 89). Karl Gustav FELLERER, *Reiner Kirchraths Theatrum musicae choralis 1782* (p. 91). Hermann FISCHER und Theodor WOHNHAAS, *Notizen zum Orgelbau in deutschen Gemeinden Südrusslands* (p. 101). Klaus GAMBER, *Das altbairische Petruslied — im Zusammenhang mit dem literarischen und musikalischen Leben in Regensburg während des 9. Jahrhunderts* (p. 107). Johannes Berchmans GÖSCHL, *Was bedeutet "freier Rhythmus" im Gregorianischen Choral ?* (p. 117). Godehard JOPPICH, *Der Torculus specialis als musikalische Interpunktionsneume* (p. 129). Theodor KLEIN, *Zu Franz Schuberts Oktett op. 166* (p. 143). Eberhard KRAUS, *Der gregorianische Choral im Orgelschaffen der Regensburger Domorganisten Joseph Hanisch (1812-1892) und Joseph Renner (1868-1934)* (p. 151). Hubert MEISTER, *Neuer Geist in überkommener Form : Gesualdos geistliche Werke* (p. 169). Raoul MELONCELLI, *Coerenza e continuita del linguaggio chopiniano* (p. 187). Marcel NOIROT, *L'Évolution de la solennité liturgique* (p. 197). Johannes OVERATH, *Urheberrecht und gottesdienstlicher Volksgesang* (p. 213). Luigi RONGA, *Difficoltà del Manierismo musicale* (p. 219). August SCHARNAGL, *Franz Xaver Haberl (1840-1910) — Musiker und Musikforscher* (p. 233). Bruno STÄBLEIN († 6 mars 1978), *Pater noster-Tropen* (p. 247). Franz A. STEIN, *Das ältere Offizium des hl. Wolfgang in der Handschrift Clm 14872 aus St. Emmeram zu Regensburg in der Bayerischen Staatsbibliothek München* (p. 279). Giuseppe VECCHI, *"Alcune memorie intorno alla musica figurata" di Padre Giambattista Martini (dalla "Storia della Musica", volume 4)* (p. 303).

Michel HUGLO.

Solange CORBIN. *Die Neumen.* Köln, Arno Volk Verlag/Hans Gerig KG, 1977. (Palaeographie der Musik nach den Plänen Leo Schrades herausgegeben im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Wulf Arlt, Band I, Faszikel 3.) 230 p. 2 cartes, 41 pl.

Ewald JAMMERS. *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen Ausserliturgischen Musik des Mittelalters.* Ibid., 1975. (Même collection, I/4.) 146 p., 23 pl. [D.M. 48.].

Lloyd ULTAN. *Music Theory. Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977. 2 vol., XIV-267 p., VI-269 p. [$ 16.50, 8.95.]

Solange Corbin, prématurément disparue le 13 septembre 1973, n'a pas ressenti la joie de voir son livre sur les neumes paraître dans la collection de Paléographie de la Musique projetée par Leo Schrade († 21 septembre 1964), mais dont la publication n'a pu commencer qu'en 1973 (cf. *Revue de musicologie*, LXI [1975], 333). Il y a maintenant près de dix ans que Solange Corbin avait entamé les premières transcriptions de neumes qui illustrent son ouvrage : je me souviens qu'à ce propos nous avions étudié ensemble à la Bibliothèque Nationale les fragments de tonaire de Fleury, dont une page est reproduite ici même, planche 28, et qu'elle m'avait alors confié qu'elle n'éditerait jamais sa thèse de doctorat sous la forme déposée en 1957. Son ouvrage sur les neumes, publié par l'équipe de Wulf Arlt, successeur de Leo Schrade à Bâle, reprend donc la substance de la thèse, mais avec le bénéfice de quinze années de recherches complémentaires et une documentation enrichie : malheureusement, la bibliographie n'a pu être mise à jour que jusqu'à l'année 1974-75, si bien que certaines publications récentes, en particulier celles de *Scriptorium*, manquent à la bibliographie finale. En outre, certaines publications de S. Corbin elle-même, par exemple son *Rapport sur les conférences de l'École Pratique des Hautes Études, IVe section*, pour l'année 1962-63, sur le terme *Neuma* (pp. 131-138) et pour l'année 1972-73 sur les neumes français de St.Benoit-sur-Loire (pp. 385-391) ne figurent pas dans les chapitres se rapportant à ces questions (pp. 1 et 124). Ces lacunes auraient pu être évitées en consultant l'Assistante de S. Corbin à l'École des Hautes Études, Marie-Noëlle Colette, qui a assumé la mise au net des travaux que S. Corbin avait entamés avant son dernier voyage aux États Unis (ainsi, par exemple, l'article « Neumatic Notations » du nouveau Grove en cours d'impression). Ses derniers travaux avaient d'ailleurs été mentionnés dans sa bibliographie publiée dans les *Cahiers de civilisation médiévale* (XVII [1974], 92-93) de l'Université de Poitiers...

Le plan triparti de l'ouvrage est imposé par le sujet traité : le mot « neume », sa morphologie, son interprétation. Après la définition du mot *neuma* et la nomenclature des différents groupements de notes en « neumes », l'auteur recherche l'origine de ces signes : elle admet en fin de compte la thèse traditionnelle qui voit dans la représentation de l'accent tonique du mot latin l'élément générateur du signe qui désigne l'élévation de la mélodie, et au contraire dans l'*accentus gravis* son abaissement... Elle reprend enfin les listes de manuscrits donnés par ses prédécesseurs, Peter Wagner, G. Sunyol, E. M. Bannister, Ew. Jammers qui ont mentionné les plus anciens témoins de la notation neumatique : cette partie de l'exposé appellerait un examen direct de ces témoins et de ceux qui ont été découverts depuis par les spécialistes de l'histoire de l'écriture latine à la fin du VIIIe siècle et au début du IXe.

Dans ces anciens témoins, on discerne déjà les « familles » de notation que S. Corbin classifie dans la seconde partie de son exposé : ici, ce n'est plus la morphologie des notations qui entre en ligne de compte comme critère de classement, suivant l'*Introduction à la paléographie musicale* de Sunyol (1935) : neumes-ac-

cents, neumes-points, notations mixtes dosant inégalement dans leurs éléments accents ou points. Ici c'est la localisation géographique des neumes qui devient le chef de la classification :

— neumes allemands dont les meilleurs représentants sont conservés à St. Gall ;

— neumes de France : cette catégorie recouvre l'archaïque notation paléofranque localisée à Corbie et à St. Amand ; les notations mixtes bretonne et lorraine ; les points superposés du Sud de la France, dans les régions de parler occitan ; enfin, les notations françaises proprement dites du Val de Loire et du Val de Seine ;

— neumes anglais, auxquels il faudrait désormais ajouter les témoins exportés vers la Scandinavie ;

— neumes italiens, très diversifiés du sud au nord de la péninsule ;

— neumes de l'Espagne, enfin : dans cette catégorie, viennent en premier lieu les neumes tolédans. La remise en question par A. Mundo en 1965 de la datation des manuscrits liturgiques de Tolède [1], autrefois considérés comme « très anciens » n'est pas évoquée dans ce chapitre. Enfin, neumes wisigothiques du Nord de l'Espagne ; neumes catalans en usage aussi dans la partie méridionale du diocène de Narbonne.

La troisième partie est vouée aux problèmes d'interprétation des neumes : d'abord sur le plan de la hauteur mélodique, ensuite sur le plan de l'exécution au point de vue rythmique : l'exposé de la nouvelle théorie de la coupure du neume pour signifier l'allongement découverte par Dom E. Cardine, professeur à l'Institut pontifical de Musique sacrée, est exposée ici avec les preuves suffisantes pour une démonstration scientifique.

Un ouvrage de cette envergure requiert une illustration abondante : les éditeurs n'ont pas reculé devant les exigences de l'auteur qui a eu la bonne idée d'illustrer chaque type de notation par un exemple généralement développé — répons, offertoire, etc. — transcrit en notation carrée sur tétragramme avec une copie clichée des neumes au-dessus de la portée comme dans le *Graduel neumé* de Dom Cardine (1966) ou comme dans le Tonaire d'Odorannus de Sens, édité par le C.N.R.S. en 1972 dans la collection « Sources d'histoire médiévale » publiée par l'I.R.H.T. Enfin, deux cartes géographiques dépliantes sont encartées à la fin du volume : la première a été tirée du *Répertoire de manuscrits médiévaux contenant des notations musicales* publié par S. Corbin en 1965 ; la seconde, de l'édition critique du *Graduel romain* (1957), sur laquelle des « frontières » malencontreuses entre les diverses zones de notation ont malheureusement été portées juste avant impression.

Le volume de S. Corbin concerne en tout permier lieu la notation des livres de chant liturgique. Les diverses notations de pièces monodiques extra-liturgiques font l'objet du fascicule 4 du volume I : il a été confié à un spécialiste des questions de poésie médiévale chantée, le Dr. Ew. Jammers d'Heidelberg. L'ouvrage commence par un survol général de la documentation manuscrite de la poésie notée et aborde ensuite les problèmes posés par la transcription des notations « neutres » — au point de vue rythmique — de ces pièces latines versifiées. Aux chapitres VI et VII, l'auteur étendra son exposé aux questions relatives au vers allemand des

---

1. A. MUNDO, « La datacion de los codices liturgicos visigoticos toledanos », *Hispania Sacra* 18 (1965), 1-25. Cf. J. JAMINI & R. GONZALVEZ, *Manuscritos liturgicos de la Catedral de Toledo* (Toledo, 1977), pp. 99 ss.

Minnesinger et au vers italien des laude. Il traite auparavant de la question des modes rythmiques (chap. IV) et de la théorie modale. Enfin, le dernier chapitre aborde brièvement les quelques rares pièces notées avec lettres [2]. Ce rapide aperçu, qui reste volontairement en dehors des controverses encore toutes récentes sur les chansons de trouvères et de troubadours, laisse entrevoir l'interêt de l'ouvrage d'E. Jammers qui réalise une heureuse synthèse sur des questions discutées dans des monographies très dispersées dont la liste figure à la bibliographie terminale sur près de vingt pages. Les 23 planches de facsimilés, pas toutes inédites, il est vrai, sont regroupées à la fin comme dans le précédent fascicule.

Ainsi s'achève le tome I qui attend encore son introduction générale sur les méthodes et les ressources de la paléographie musicale. Le volume II comprenant cinq fascicules sera consacré aux notations de la polyphonie jusqu'à la fin du XVe siècle. En attendant, les étudiants devront se contenter du manuel classique de Willy Apel en anglais (4e édition, 1953), traduit en allemand en 1962, ou bien utiliseront le nouveau traité de Lloyd Ultan, beaucoup plus didactique, témoin ces résumés en fin de chapitres et le volume d'exercices pour les transcriptions et les « compositions ». Remarquons cependant que le livre donne plus qu'un traité de paléographie, car suivant les indications du titre, l'auteur analyse les structures de la composition et le style propre des différents genres musicaux du Moyen Age, soit monodiques (ch. 2-3), soit polyphoniques : organum (ch. 4), *Ars antiqua* (ch. 1) et enfin *Ars nova* (ch. 5). La seconde partie concerne les compositeurs de la Renaissance (ch. 11 ss.) jusqu'à Palestrina (ch. 16-17).

La bibliographie, très sommaire, ne couvre que deux pages : elle est juste suffisante pour les débutants, auxquels l'auteur pense constamment dans le cours de l'exposé très progressif : tableaux des principes de la notation mesurée, exemples musicaux gravés, petits lexiques des termes techniques aideront sûrement les étudiants à se familiariser avec les problèmes préalables à l'étude de la musique du Moyen Age et de la Renaissance.

Michel HUGLO.

Giuseppe DONATO. *Gli Elementi Costitutivi dei Tonari.* Messina, Edas, 1978. 247 p.

Joseph SMITS VAN WAESBERGHE. *Bernonis Augiensis Abbatis de arte musica disputationes traditae*, Pars A : *Bernonis Augiensis de mensurando monochordo.* Buren (NL), Frits Knuf, 1978. (Divitiae Musicae Artis, A, VIa.) 120 p., 6 pl.

L'œuvre théorique de Bernon de Reichenau († 1048), mal éditée par Gerbert en 1784, serait à reprendre entièrement d'après les manuscrits connus : la *Musica Bernonis* (GS II, 62 ss.), transmise par une trentaine de manuscrits qui contient plusieurs passages interpolés ; le tonaire, suite du traité, figurant dans dix-sept manuscrits seulement (cf. mes *Tonaires* [Paris, 1971], p. 266-267). Le plus ancien d'entre eux est le *libellus tonarius* du Vatican (Vatic. Palatinus 1346), dont Gerbert

2. Le témoin cité ici est un manuscrit de Vienne du XVe siècle (p. 116 et pl. 21) : l'élégie sur la mort de Guillaume le Conquérant publiée dans cette *Revue* (t. L. [1964], 227) offre un exemple beaucoup plus ancien puisque cette pièce de circonstance fut composée en 1087...

a édité seulement les têtes de chapitre en laissant tomber tous les exemples et en omettant par distraction le chapitre du 7e ton... Fort heureusement, G. Donato (Messine), disciple du Professeur Agostino Ziino (Rome et Sienne), réédite correctement ce manuscrit en appendice à son étude sur les éléments constitutifs du tonaire. Cette étude débute par une analyse de la notion de mode basée sur les textes des théoriciens et sur les critères de classement adoptés par les auteurs de tonaires. Dans cette même direction de recherche, signalons ici l'article d'Elena Ferrari-Barassi (Milan et Crémone) paru cette année dans *Studi medievali,* IV [1975], 3-56 : « I Modi ecclesiastici nei trattati musicali dell' età carolingia ».

De son côté, J. Smits van Waesberghe a poursuivi ses éditions de traités de la nouvelle collection *Divitiae Musicae Artis* lancée en 1975, en donnant cette fois une édition critique de la Mesure du monocorde de Bernon en douze brefs chapitres. L'éditeur donne pour chaque chapitre le texte critique disposé *per cola et commata,* suivant ici les principes d'édition qu'il avait établis auparavant (cf. *Archiv für Musikwissenschaft,* 28 [1971], 196-200) ; à la suite, le commentaire littéral et musicologique. On notera tout particulièrement la virtuosité du commentateur dans les chapitres difficiles où Bernon, voulant suivre Boèce (*Inst. Mus.* IV, v-xi) a traité en érudit de la mesure du monocorde dans les trois genres.

La mesure du monocorde de Bernon, sans intérêt didactique, n'a été transmise que par un seul manuscrit (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek *cpv* 51, facsimilés à la fin du livre), d'après lequel le même éditeur a publié en 1977 la *Musica* d'Henri d'Augsbourg († 1083), déjà présentée dans cette même revue (LXIII [1977], 164).

Cette nouvelle collection ne fait nullement double emploi avec la série américaine *Corpus scriptorum de Musica.* Elle la complète utilement en établissant des textes inédits qui n'avaient pas été prévus au plan d'origine. Cette publication très soignée quant à la présentation a pu être réalisée grâce à une subvention de la Recherche scientifique néerlandaise (Z.W.O.) et l'impression grâce à l'aide de la Société de musicologie des Pays-Bas (V.N.M.). Souhaitons au vaillant éditeur de mener à bonne fin son vaste programme d'éditions qui comprend vingt-cinq volumes de textes critiques et huit volumes d'études.

Michel HUGLO.

Storia dell'opera, ideata da Guglielmo Barblan, diretta da Alberto Basso. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1977. 3 volumes en 6 tomes, XXX - 546, 630, 536, 474, 522, 651 p. [L. 150 000.]

A la fin de l'hiver 1964 sur l'initiative de Piero Della Giusta, du critique théâtral Raoul Radice, du musicologue Guglielmo Barblan, de Antonio Ghiringhelli (alors surintendant de La Scala), de Paolo Grassi (alors directeur du Piccolo Teatro de Milan), du directeur du Musée de la Scala Giampiero Tintori et d'autres encore, fut fondée à Milan la « Société Historique du Théâtre ». C'est aux premières séances de cette Société (dont l'existence ne semble pas avoir été longue) que remonte un projet du prof. Barblan pour la publication d'une *Histoire de l'opéra.* Maintes difficultés quant à l'organisation surgirent au début dans la tentative de réaliser ce projet, parmi lesquelles le choix des collaborateurs (dont plusieurs déjà, au cours du travail, ont été remplacés pour différentes raisons) et surtout le choix d'un éditeur qui aurait à supporter la charge et les risques financiers d'une difficile entreprise. Ce fut la U.T.E.T. de Turin qui avec courage se chargea de la tâche, et

à Turin donc procéda à la réalisation de l'ouvrage, la direction éditoriale étant confiée à Alberto Basso (qui venait de publier, sous la direction de Guido Maria Gatti, les six volumes de *La Musica : Enciclopedia storica e Dizionario)*. Presque treize ans se sont écoulés à partir du premier projet, pendant lesquels ont malheureusement disparu l'auteur même du projet, Guglielmo Barblan, et un collaborateur estimé tel que Günter Hausswald. Mais enfin l'*Histoire* projetée par Barblan vient de paraître dans son entier, en six tomes, avec la collaboration de trente auteurs de neuf pays. Voici la liste des contributions qui la composent :

Volume I, tome I[er] :

Les origines du « melodramma » : Les précédents historiques — La Camerata Fiorentina et le « melodramma » à Florence dans la première moitié du XVII[e] siècle (par Elena Ferrari-Barassi).

La grande époque baroque : L'opéra vénitien dans la première moitié du XVII[e] siècle — Claudio Monteverdi (par Anna Maria Monterosso-Vacchelli) — *L'opéra vénitien de la mort de Monteverdi à la fin du XVII[e] siècle* (par Francesco Bussi) — *Le « melodramma » à Rome au XVII[e] siècle* (par Carolyn M. Gianturco).

L'opéra napolitain et vénitien aux XVII[e] et XVIII[e] siècles : L'opéra napolitain (par Francesco Degrada) — *L'opéra vénitien* (par Massimo Bruni).

Le « melodramma » dans les autres centres d'Italie aux XVII[e] et XVIII[e] siècles (par Elena Ferrari-Barassi).

Vol. I, tome II :

Le « melodramma » italien à l'étranger : Baroque et Illuminisme dans les cours européennes (par Giorgio Pestelli) — *Académisme et Classicisme* (par Giovanni Carli-Ballola).

Le grand « Ottocento » (par Guglielmo Barblan).

L'« Ottocento minore » : La première moitié du XIX[e] siècle (par Giovanni Carli-Ballola) — *La deuxième moitié du XIX[e] siècle* (par Guido Salvetti).

Le XX[e] siècle : « La Giovane Scuola » (per Carlo Parmentola) — *Le XX[e] siècle « historique »* (par Carlo Mosso).

Vol. II, tome I[er] :

L'opéra en France : Le problème des origines — Le XVII[e] et le XVIII[e] siècles (par Jacques Chailley) — *Le XIX[e] siècle* (par Claudio Casini) — *Le XX[e] siècle* (par Jacques Chailley et France-Yvonne Bril).

L'opéra en Allemagne et en Autriche : Des origines jusqu'à Beethoven (Hellmuth Chr. Wolff) — *L'opéra romantique de Weber à Strauss — L'opéra en Allemagne après Strauss — L'école viennoise contemporaine* (par Günter Hausswald).

L'opéra en Angleterre (par William C. Holmes).

L'opéra en Espagne (par José López-Calo et José Subirá).

Vol. II, tome II :

L'opéra dans les autres pays de l'Europe Occidentale : Pays Scandinaves (par Edward D.R. Neill) — *Pays Bas* (par Marius Monnikendam) — *Portugal* (par José López-Calo) — *Suisse* (par Paul-André Gaillard).

L'opéra tchèque (par Carlo Marinelli).

L'opéra russe (par Carlo Marinelli).

L'opéra dans les autres pays de l'Europe Orientale : Pologne — Hongrie (par Carlo Marinelli) — *Yougoslavie — Roumanie, Bulgarie, Grèce* (par Piero Derossi).

L'opéra dans les Amériques : L'Amérique du Nord (par William C. Holmes) — *L'Amérique latine* (par José López-Calo).

Vol. III, tome Ier :

La vocalité (par Rodolfo Celletti).
Les chanteurs (par Gustavo Marchesi).
L'opéra comme élément de mœurs (par Carlo Parmentola).

Vol. III, tome II :

Le libretto : Le libretto italien des XVIIe et XVIIIe siècles (par Ariella Lanfranchi) — *Vers l'apogée romantique — Le libretto romantique — De la « scapigliatura » à l'art nouveau — Vers les temps modernes* (par Franca Cella) — *Le libretto français* (par Léon Guichard) — *Le libretto allemand* (par Günter Hausswald).

Ce dernier tome est enfin complété par deux vastes index des œuvres et des noms cités.

En quoi cette *Histoire de l'opéra* diffère-t-elle des précédents travaux sur le même sujet, mis à part les dimensions de l'ouvrage, la mise à jour des recherches et le caractère articulé déterminé par la collaboration de plusieurs auteurs ? Et surtout quelle méthodologie y a été adoptée ? A cet égard, ce n'est pas dans l'Introduction — où le prof. Barblan s'est borné à retracer en bref l'histoire extérieure de son projet éditorial — que nous trouverons des renseignements, mais plutôt dans la « Premessa » qui suit, signée par Alberto Basso et très vraisemblablement inspirée par les idées constitutives du projet Barblan. Cette « Premessa » commence immédiatement par une citation de Métastase : « *Le théâtre est le trône de la musique. Elle y déploie toute la pompe de ses facultés enchanteresses, et de là le goût régnant se répand dans le peuple* ». C'est déjà un avertissement éloquent aux lecteurs. Ou mieux : une devise qui nous indique clairement — au-delà des significations implicites dans la célèbre citation de Métastase et des équivoques que leur interprétation peut susciter de nos jours — le chemin suivi dans le choix d'une méthode historiographique. Qu'il n'y ait pas de doute sur la signification attribuée au mot métastasien, on l'apprend mieux lorsque la « Premessa » nous vient illustrer le plan général de l'ouvrage et la distribution des matières : deux tomes (c'est-à-dire un tiers de l'ouvrage) sont réservés à l'opéra italien (place privilégiée, selon les intentions mêmes du programme éditorial, qu'on pourra bien justifier en considérant l'importance de l'opéra italien dans son pays d'origine, son influence et sa diffusion en Europe du XVIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe siècle) ; deux tomes sont réservés à l'opéra dans les autres pays d'Europe (dont 200 pages consacrées à l'opéra français) et dans les Amériques ; deux tomes enfin sont réservés à quelques aspects de l'opéra. Mais lesquels ? Somme toute la vocalité et le libretto. Et la scénographie ? la mise en scène ? les structures institutionnelles ? les rapports avec le société, le public, etc. ? A cet égard la « Premessa » admet explicitement : « *On a cru opportun* [...] *de limiter le propos à ces éléments plus intrinsèquement liés à la naissance et à la vie du spectacle, en ayant soin de souligner avant tout que l'opéra est un produit essentiellement musical* ». Affirmation apodictique qui ne se justifie qu'en regard du mot métastasien précédemment cité. Ainsi donc, encore une fois, nous n'avons pas une histoire *de* l'opéra, mais une histoire de la musique *dans* l'opéra (et plus généralement dans le théâtre occidental depuis le XVIe siècle). Encore une fois, cette histoire se réduit, du moins dans les intentions du programme éditorial, à une nouvelle recherche, conduite à l'intérieur des développements du langage musical et du

style individuel des compositeurs. Encore une fois, enfin, une histoire de l'opéra qui ne sort pas de la vieille tradition historiographique de l'idéalisme dans l'optique restreinte et sectorielle d'une discipline telle que la musicologie, laquelle, comme l'a noté récemment Lorenzo Bianconi, « *depuis un siècle* [...] *exploite toujours et seulement l'histoire morphologique et stylistique de l'opéra, et quant au reste s'édifie en partie sur des équivoques historiographiques séculaires et bien consolidées.* » [1].

On court pourtant le risque de mesurer encore une fois le développement d'un genre complexe tel que l'opéra grâce à l'étalon des catégories esthétiques post-romantiques du « drame musical », selon un processus ascensionnel — canonisé par les théoriciens du *Wort-Ton-Drama* et les fondateurs de la musicologie — qui, du « recitar contando » de la Camerata Fiorentina à travers Monteverdi, Rameau, Gluck, Mozart et Weber, conduit à Wagner. Et si ce risque a été heureusement évité, au moins dans les deux tomes du premier volume, on le doit surtout aux pages magistrales de Francesco Degrada sur l'opéra à Naples aux XVIIe et XVIIIe siècles, de Giorgio Pestelli et de Giovanni Carli-Ballola sur l'opéra italien à l'étranger entre Baroque et Classicisme, et encore de Carli-Ballola et de Guido Salvetti sur le prétendu « Ottocento minore ». Mais on n'a pas évité le risque, tout propre à la tradition de l'idéalisme italien fondée sur la conception de « poésie » et de « non poésie » chez Benedetto Croce, d'une fracture verticale introduite dans l'histoire de l'opéra italien au XIXe siècle, fracture artificielle, inacceptable du point de vue historique et même du point de vue esthétique, telle que le « grande Ottocento » et l'« Ottocento minore » ! Ajoutons que le long chapitre sur le « grande Ottocento » (Rossini-Bellini-Donizetti-Verdi, c'est-à-dire le « quatuor illustre »...) est un des plus faibles de cette *Histoire*, tandis qu'au contraire, les deux contributions déjà citées sur l'« Ottocento minore » constituent à ce jour la meilleure contribution parue en Italie à une connaissance réelle de l'opéra italien romantique au point de vue de l'analyse stylistique.

Dans la « Premessa » on lit aussi que « *l'opéra est un élément atypique de notre culture* ». En quoi consiste toutefois ce caractère « atypique » ? d'où vient-il ? comment l'explique-t-on ? Ni la « Premessa » ni l'*Histoire* ne nous fournissent une réponse satisfaisante à cet égard. Tout au plus la Premessa se borne à noter qu'en vertu de ce caractère « atypique », « *toute exception trouve sa justification...* » Avec de telles affirmations et en l'absence d'une méthodologie interdisciplinaire qui étudie tous les aspects d'un genre (y compris économiques, sociaux, institutionnels, structurels), il était fatal de retrouver dans cette *Histoire* des dizaines de pages consacrées à l'opéra avant l'opéra, c'est-à-dire aux précédents historiques ou même épisodiques du théâtre en musique dans les différents pays d'Europe (voir surtout le tome premier du Ier et du IIe volumes). Ces développements, certes, révèlent des recherches toujours fécondes pour une meilleure connaissance des spectacles musicaux avant le XVIIe siècle, mais ne nous aident point à comprendre les mécanismes et les composantes socio-économiques qui déterminèrent la naissance d'un genre théâtral « atypique » et surtout sa diffusion, son influence et son développement dans la culture occidentale jusqu'à nos jours. Dans la compréhension d'un phénomène théâtral « atypique », nous ne sommes pas davantage aidés par les analyses les plus détaillées sur le caractère du *récitatif* de Peri et Caccini jusqu'à Monteverdi et Cavalli, ou du *ballet* de Le Jeune à Lully, si de telles analyses ne sont pas accompagnées d'une recherche interdisciplinaire qui pénètre d'une façon globale le problème des origines dans les structures institutionnelles

---

1. Lorenzo BIANCONI, « Storia dell'opera e storia d'Italia », *Rivista Italiana di Musicologia*, IX (1974), 3-17 (la citation figure p. 4).

du théâtre au cours de la première moitié du XVII[e] siècle. D'ailleurs, depuis quelque temps, il ne nous suffit plus de connaître seulement l'existence de Thèbes aux sept portes. Et si le théâtre, comme disait Métastase, « *est le trône de la musique* », il ne nous suffit plus de savoir seulement quels rois s'y sont assis et quels discours ils y ont tenu. Il nous importe finalement de savoir qui a bâti ce trône, comment et pourquoi, et qui assistait aux discours du roi... Une *Histoire* qui nous conte ce qu'il y a derrière et au-dessous du trône est beaucoup plus intéressante mais aussi plus difficile. La musicologie a-t-elle la force d'établir un rapport interdisciplinaire avec les autres branches de la recherche scientifique ? Et surtout, a-t-elle la force de renouveler ses instruments d'investigation pour atteindre des résultats plus complexes sur le plan de la connaissance historique ? Un excellent essai de l'effort de la musicologie pour se donner de nouvelles méthodes historiographiques a été récemment fourni par Lorenzo Bianconi et Thomas Walker dans une recherche approfondie autour des structures théâtrales de l'opéra vénitien au XVII[e] siècle et de leur diffusion de leur implantation en Italie et dans les cours européennes [2]. On y apprend enfin, avec précision et abondance de documents, que l'opéra, ce nouveau genre théâtral, s'affirma seulement lorsqu'au milieu du XVII[e] siècle, on institua dans les villes italiennes le théâtre lyrique, non comme une quelconque variante « locale » mais dans l'organisation spécifique édifiée par les entrepreneurs vénitiens, qui un peu plus tard sera exportée aussi à l'étranger.

Pour en revenir à l'*Histoire de l'opéra* promue par le prof. Barblan, il faut dire toutefois que les affirmations citées de la « Premessa » y trouvent souvent et heureusement un démenti, surtout dans le premier volume, qui représente la section la plus intéressante de l'ouvrage au point de vue de la fraîcheur des considérations et de la mise à jour des recherches. Et il faut aussi reconnaître qu'en dépit de la tradition persistante de l'esthétique idéaliste, la jeune musicologie italienne est en état d'aborder les questions historiques avec un nouvel esprit dans la méthode et les idées. On a déjà cité les excellentes contributions de Pestelli, Carli-Ballola et Salvetti ; il faut y joindre l'essai de Francesco Degrada, qui aborde la question de l'ambiguïté dans la définition de l'« opera napoletana » et nous brosse un tableau analytique des moyens de production et de distribution de l'opéra à Naples. Pour la qualité des analyses musicales il faut mentionner les contributions d'Elena Ferrari-Barassi, d'Anna Maria Monterosso Vacchelli, de Francesco Bussi et de Massimo Bruni. Dans le deuxième volume, on remarque la contribution de Hellmuth Chr. Wolff sur les débuts du théâtre musical en Allemagne et en particulier sur l'opéra de Hambourg. Les deux tomes de ce volume toutefois souffrent d'un traitement trop morcelé, où l'histoire de l'opéra est séparée pour chaque pays d'Europe, selon un classement par nation qui s'inspire des vieux critères post-romantiques liés à la formation des « écoles nationales ». Il en résulte une mosaïque qui ne parvient presque jamais à se recomposer dans une optique cohérente, permettant de mettre en corrélation réciproque les différentes influences et les diverses impulsions culturelles. Et d'ailleurs, comment est-il possible de séparer, par exemple, l'histoire du théâtre lyrique en Autriche, en Tchécoslovaquie et en Hongrie, trois pays qui pendant des siècles, jusqu'en 1918, appartinrent au même système politique et économique, ce qui ne fut pas sans influencer fortement leur vie culturelle ? Le troisième volume — qui aurait pu constituer l'occasion pour une découpe différente, en verticale, par rapport au traitement par

---

2. Lorenzo BIANCONI et Thomas WALKER, « Della *Finta pazza* alla *Veremonda* : storie di Febiarmonici », *Rivista Italiana di Musicologia,* X (1975), numéro spécial « in onore di Nino Pirrotta », 379-454.

nations et à la prééminence des aspects morphologiques des deux précédents volumes — est en général décevant, soit à cause de l'absence d'arguments qui auraient dû approfondir la connaissance, dans tous ses aspects, d'un genre théâtral soi-disant « atypique » et certainement complexe, soit pour le traitement souvent superficiel des quelques arguments choisis. Même l'effort de Carlo Parmentola pour aborder dans son essai les aspects soi-disants sociologiques de l'opéra aboutit à des résultats qui, en dehors d'un examen sérieux des problèmes actuels du théâtre lyrique, relèvent plus de l'anecdote que de la recherche scientifique, avec des jugements négatifs quant aux coutumes théâtrales du XVIIIe siècle (inspirés d'une sorte d'éthique bayreuthienne), qui ne peuvent aujourd'hui que susciter quelque perplexité, et n'apportent rien de nouveau à la connaissance historique. Cependant, le premier tome contient une excellente contribution de Rodolfo Celletti, certainement la meilleure étude parue jusqu'à présent sur la vocalité au point de vue de l'analyse de la technique et du style du chant théâtral.

En conclusion, une *Histoire* fort inégale, comme c'est fréquemment le cas pour les ouvrages en collaboration. Mais il faut aussi remarquer que l'inégalité des résultats est due beaucoup moins aux auteurs qu'à l'absence d'une méthodologie historiographique unitaire et actualisée. En tout cas, il s'agit d'une publication très importante par la quantité des informations historiques et la qualité de plusieurs contributions, et dont le spécialiste comme le lecteur ordinaire pourront certainement tirer un notable profit.

Marcello CONATI.

Henry BARRETT. *The Viola : Complete Guide for Teachers and Students*, 2e édition. Alabama, The University of Alabama Press, 1978. 218 p. [$ 22.50].

Henry Barrett est professeur à l'Université d'Alabama et altiste du *Cadek Quartett.* Il nous livre ici le fruit de sa longue expérience personnelle, complétée par celle de nombreux collègues choisis parmi les deux cent cinquante membres de l'Association américaine des professeurs d'instruments à cordes. C'est dire que nous sommes en présence d'un véritable traité, d'autant plus précieux que les ouvrages sur l'alto restent jusqu'à présent rares ou incomplets.

Deux chapitres importants constituent les piliers de ce livre : l'un dédié au répertoire, l'autre à la technique.

Certes, le premier point avait déjà été abordé en 1976 par le Professeur Franz Zeyringer dans la nouvelle édition de son remarquable ouvrage *Litteratur für Viola* qui visait à l'exhaustivité : ambition très louable mais difficilement réalisable, et dont H. Barrett a éprouvé les limites. Il a choisi de ce fait un point de vue volontairement plus restreint en publiant un répertroire critique répondant à deux critères : le niveau des connaissances techniques et les facilités d'acquisition. De douze mille ouvrages, la liste tombe alors à deux mille trois cents, tant concertos et sonates que solos, duos et méthodes, ce qui reste substantiel. Ouvrages originaux et transcriptions se côtoient, celles-ci formant une part importante d'un répertoire dont les pièces de soliste éclosent surtout au XXe siècle. A travers quelques exemples, le Professeur Barrett en analyse la valeur et les limites. On peut regretter cependant qu'il ne dégage pas assez nettement les critères des bonnes et mauvaises transcriptions, ce qui permettrait à l'interprète de juger par lui-même de leur qualité. Certains choix laissent aussi quelque peu rêver. Les caprices de

Paganini, si brillants au violon, les *Variations sur un thème rococo* de Tchaïkovsky ou le Concerto en ré majeur de Haydn, deux fleurons du violoncelle, ne sont-ils pas des œuvres réservées à quelques artistes particulièrement sportifs ? Autre réserve sur ce chapitre, l'histoire de l'instrument est trop sommairement traitée. La naissance de l'alto est évoquée au début du livre en une demi-page, de manière très exacte mais par trop allusive. Sans doute l'auteur n'a-t-il pas voulu reprendre la substantielle introduction du Professeur Zeyringer ; cependant la science de l'historien enrichit le pédagogue et n'aurait pas été déplacée dans un pareil ouvrage.

Le second chapitre important concerne la technique. Avec autant de clarté que de précision, l'auteur passe en revue les difficultés rencontrées par la main gauche — vélocité, justesse, vibrato —, et par la main droite dans le travail de l'archet. On ne peut qu'admirer sans réserve cette partie où une longue recherche s'étaye sur une quête patiente à travers de nombreux ouvrages pédagogiques. Un seul regret, celui de voir aborder en termes trop généraux et rapides deux problèmes spécifiques, la taille de l'instrument qui varie toujours entre petits et grands modèles — de 38 à 42 cm, et même plus —, ainsi que le passage du violon à l'alto. Sur ces deux points, le livre écrit en collaboration par Y. Menuhin et W. Primsose (*Le violon et l'alto* [Paris, Hatier, 1976]) apporte le témoignage plus profond et original d'une expérience vécue.

Entre ces deux chapitres essentiels s'en intercalent deux autres, plus brefs, mais non moins intéressants car ils abordent l'enseignement sous un angle bien rarement évoqué dans les ouvrages de ce genre. Avec beaucoup de pertinence, H. Barrett fait remarquer que les conservatoires et lycées musicaux forment des techniciens très complets, mais parfaitement ignorants des mécanismes physiologiques et psychologiques de nature à atténuer la fatigue ou contrôler les émotions, deux problèmes-clés, risquant d'entraver leur carrière. On trouvera là d'excellents conseils sur la tenue correcte en possition assise ou debout, sur le relaxation, la respiration, et même une ouverture vers les disciplines du yoga et du zen. Treize pages, cependant, suffiront-elles pour toucher à des problèmes si vastes et si délicats, pour inciter les artistes à approfondir ces disciplines ? On peut se le demander...

Par contre, le dernier chapitre, en brossant le portrait-modèle du professeur, avec les connaissances physiologiques et psychologiques qui doivent compléter ses compétences pédagogiques, reste de tout premier ordre. Il constitue une conclusion magistrale à un ouvrage qui apportera à l'enseignant à la fois un schéma directeur, un plan de travail judicieusement dosé, de sérieuses références sur maints points de détails, de précieux conseils enfin pour exercer son métier.

Sylvette MILLIOT.

Norbert DUFOURCQ. *Le Livre de l'Orgue français*, III : *La Facture*, seconde partie (1640-1789). Paris, A. et J. Picard, 1978. 316 p.

Du vaste *Livre de l'Orgue français*, ouvrage qui, sous ce titre général, entend développer l'histoire de l'instrument national sous l'Ancien Régime, cinq volumes sont à présent disponibles. Après la publication des sources , édition des documents d'archives (tome I), l'auteur organise une étude qui, ayant fait appel aux arts décoratifs pour l'examen des buffets (tome II) ou à la musicologie et à l'analyse historique pour l'approche de la musique d'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles (tome IV), réserve au tome III l'exploration de la complexe fac-

ture instrumentale. Cette vision organologique se subdivise elle-même en deux volumes dont le second volet vient de paraître.

Optant pour une méthode stricte dans la mesure ou une démarche identique (considérations d'ordre politique et artistique ou musical et esthétique, tour d'horizon des organiers, réflexions propres à chaque période, composition d'orgues) permet de différencier l'orgue baroque ou préclassique (1640-1665) de l'orgue classique (1665-1764) ou de l'orgue néo-classique ou préromantique (1764-1789), l'organologue détaille la carrière et l'art, les secrets de ces dynasties de facteurs, ces Clicquot, ces Thierry, ces Lefebvre, qui ont porté si haut l'art de la construction et de l'harmonisation des instruments à tuyaux. Il démontre qu'il n'existe pas de solution de continuité dans l'évolution de l'orgue français, même si un François-Henri Clicquot, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, fait figure de novateur en multipliant les batteries d'anches puissantes, en se délectant de fonds plus sombres, en recherchant des timbres nouveaux (clarinette) ou en groupant sur un même registre fourniture et cymbale (ce que certains experts reprocheront à Cavaillé-Coll vers 1850 !). Ne doit-on pas reconnaître que les facteurs de la première moitié du XIXe siècle (Callinet, Lété, L.-P. Dallery ou Cosyns) imitent encore Clicquot ou ses contemporains avant d'annoncer le grand mouvement symphonique ?

Après quelques réflexions nouvelles à propos de l'*Art du Facteur d'orgues* de Dom Bédos, cet ouvrage, complété par quelques remarques concernant « le plein jeu Louisquatorzien d'après Deslandes, Sauveur et L. Souberbielle », s'achève à l'orée de la triste période révolutionnaire qui, sans insister sur la destruction d'un quart environ du patrimoine national, porte un coup terrible aux professions d'organier et d'organiste.

A la lecture de cette remarquable étude, on peut se demander s'il reste effectivement quelques vestiges de ces grandes œuvres du passé. L'auteur répond à cette question en produisant la liste complète des orgues de France dont subsistent — dans des pourcentages très variables — certains éléments anciens. De 1557 (Saint-Savin) à 1791 (Champ-le-Duc), quelque deux cents instruments sont cités avec le nom de leur créateur, leur date et le relevé de leurs parties classées, répertoire fort intéressant qui, jusqu'à présent, n'avait jamais été tenté, mais qui suggère, néanmoins, quelques réflexions.

On peut s'interroger, en effet, sur le sens profond, le dessein d'un tel travail. Nul ne pourra contester l'imposante somme de connaissances qu'il offre aux historiens et aux musicologues. Mais ne doit-on pas remarquer que ce qu'il présente aux musiciens n'est pas sans conséquences ? En un mot, l'érudition est-elle une fin en soi ou doit-elle guider l'artiste ? La recherche organologique doit-elle imposer ses découvertes aux organistes et facteurs du XXe siècle ? La question mérite d'être soulevée à une époque où la restitution toujours plus fidèle des œuvres et des instruments selon les critères d'époque, entraîne une surenchère hélas fatale à l'expression de notre temps. Comment ne pas déplorer, en effet, — et l'auteur le souligne lui-même en marge de son tome III — que le retour à la facture rétrograde prônée par les partisans exclusifs du classicisme, refusant toute expérience originale comme l'apport de la technologie moderne, menace la vie même de l'art musical qui, plus que dans l'imitation, réside dans la création ?

Ce danger désigné, le livre de N. Dufourcq passionnera sans réserves tous ceux qui éprouvent de la joie au contact d'instruments anciens ou de la musique qui s'y rattache. Ils seront nombreux et nous nous associons par avance à leur enthousiasme.

François SABATIER.

Uri TOEPLITZ. *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl.* Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1978. (Collection d'études musicologiques, 62.) 223 p. [D.M. 60.]

Cet ouvrage a pour origine une thèse que l'auteur a soutenue en hébreux à l'Université de Tel Aviv. Longtemps premier flûtiste de l'Orchestre Philharmonique d'Israël (1936/70), Toeplitz, qui avait abordé cette étude musicologique dès avant 1934 alors qu'il séjournait en Allemagne, la reprit en 1970. Nous sommes donc en présence d'un travail effectué grâce aux réflexions et expériences d'une carrière artistique entière.

Dès la première page de l'introduction, la compétence technique de Toeplitz est évidente, au moins en ce qui concerne l'évolution du style, l'instrumentation, le langage musical la connaissance de l'œuvre de Mozart.

Bien qu'innombrable, la bibliographie mozartienne se voit singulièrement enrichie dans un domaine curieusement peu exploré. S'il fut pianiste et à l'occasion violoniste, Mozart ne pratiqua aucun instrument à vent. Paradoxalement, ce sont pourtant les « souffleurs » qui, non seulement profitent de sa part du plus précieux enrichissement de leur littérature de solistes, mais bénéficient en général des progrès les plus significatifs dans leurs divers emplois.

Loin de se contenter de dresser un catalogue et d'analyser les partitions réservées par Mozart aux « vents », Toeplitz examine à fond les aspects multiples de leurs fonctions dans la symphonie, le concerto, l'opéra et la musique de chambre.

De plus, comme l'indique la seconde partie du titre de l'ouvrage, le difficile problème des tonalités est abordé, sur les plans de la construction technique des instruments, de l'esthétique et de la psychologie mozartienne. L'ouvrage décrit d'abord l'orchestre dont hérita Mozart des mains de son père Leopold et de celles de Joseph Haydn (oubliant le rôle pourtant important de Michael Haydn, ami de Mozart). Il observe l'évolution de la palette mozartienne d'abord restreinte comprenant, face à un petit ensemble d'archets divisé en quatre parties, deux hautbois et deux cors encore timidement personnalisés. (La plupart des exécutions modernes détruisent l'équilibre vents-cordes au bénéfice de ces dernières, plus faibles à l'époque de Mozart, cependant que les hautbois et bassons du XVIIIe siècle, par exemple, s'affirmaient plus sonores avec leurs anches larges).

Dès la prime enfance, alors que son père commence à lui enseigner l'art d'échafauder une vraie ossature symphonique, Mozart manifeste d'emblée son instinct des sonorités orchestrales. De rapides progrès aboutiront bientôt à des sommets, tels la Symphonie en La majeur K. 201 qui n'exige que cette modeste formation (cordes, hautbois et cors). Puis l'orchestre s'étoffera peu à peu, lorsque les moyens matériels mis à la disposition de Mozart seront moins mesurés, avec l'apport des flûtes, bassons, trompettes, timbales, occasionnellement des trombones. Enfin, ce sera la découverte de la clarinette. D'une importance exceptionnelle, surtout à la fin de la vie du compositeur, ce dernier instrument fait l'objet d'un chapitre spécial dans le livre de Toeplitz.

Examinées en premier, les symphonies ne sont pas, paradoxalement, les compositions dans lesquelles Mozart donne aux « vents » leur plus large essor. Toeplitz révèle ici l'influence manifeste sur Mozart des compositeurs tchèques, et en particulier de Léopold Kozeluch.

Un important chapitre traite des concertos pour cordes et pour piano, dans lesquels les instruments de « l'harmonie » se voient confier des rôles d'une ampleur jusque là inusitée, s'opposant même parfois à la masse des archets, en groupes séparés.

Dans les sérénades, l'usage des « bois » et des « cuivres » est beaucoup plus libre et varié que dans les symphonies. Si les trois sérénades pour vents seuls sont commentées amplement et avec pertinence, trois pages seulement traitent de la longue série des divertissements pour vents. Encore l'auteur consacre-t-il l'essentiel de ce court texte à discuter l'authenticité des Divertissements K. 240 et 289. Il est curieux aussi que Toeplitz, flûtiste, n'ait même pas signalé l'existence des 2 insolites divertissements pour 2 flûtes, 5 trompettes et 4 timbales, K. 187 et 188.

En musique de chambre, il n'est pas non plus fait mention des 12 Duos pour Cors ou cors de basset K. 487, et les pages destinées aux formations restreintes sont assez vite expédiées, à l'exception tout de même de la partition essentielle que constitue le Quintette pour Clarinette et cordes K. 581. Toeplitz s'emploie longuement à tenter de prouver la non-authenticité d'une œuvre (Sonate K. 292 pour Basson et Violoncelle), oubliant sans doute que, chez les plus grands maîtres, s'obervent des inégalités, dues le plus souvent aux circonstances hâtives de leurs travaux. A propos de la Symphonie Concertante pour Quatuor à vent et orchestre K. 297b, œuvre universellement admirée, mais qui nous est parvenue dans une version due à une main inconnue, Toeplitz n'a pas de peine à développer ses doutes en 8 pages.

Au chapitre des œuvres pour un instrument à vent solo avec accompagnement d'orchestre, celles destinées à la flûte (soi-disant mal-aimée de Mozart) occupent bien sûr une place de choix sous la plume du musicologue-flûtiste. Elles font l'objet d'analyses et de commentaires excellents, bien que l'auteur paraisse partial lorsqu'il compare la version (originale) pour hautbois du concerto que Mozart a ensuite adapté à la flûte (K. 314).

Si l'ouvrage de Toeplitz présente un intérêt certain tout au long de sa première partie réservée à la musique instrumentale, c'est bien lorsqu'en sa seconde moitié il traite des principaux opéras, que nous en retirons le meilleur profit. Car Mozart, qui considère toujours la voix comme un instrument idéal, détient à l'inverse le secret d'humaniser ces timbres nés du souffle humain, leur donnant dans le drame et la féerie une véritable identité : au théâtre mozartien, les « bois » deviennent, collectivement et individuellement, des personnages à part entière. Cette analyse par Toeplitz du rôle lyrique des instruments à vent montre l'importance primordiale des tons choisis. Mozart se sert des lois physiques, plus contraignantes envers les sons produits par les différents types d'embouchures et de tuyaux sonores, que vis-à-vis des autres catégories d'instruments. Il les asservit pour en obtenir le prodigieux enrichissement du langage des timbres qui, fondé sur des bases apparemment simples, reste inégalé.

Apport important à l'étude du génie à la fois le plus limpide et le plus complexe, le livre d'Uri Toeplitz n'épuise sans doute pas le passionnant sujet abordé. Mais il a le grand mérite de conjuger connaissance et sensibilité pour le mettre en lumière.

Florian HOLLARD.

Franz LISZT. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke — New Edition of the complete Works*, éd. Zoltán Gárdonyi et István Szelényi. Kassel, Bärenreiter ; Budapest, Editio Musica. Vol. I/6 : *Années de pèlerinage. Première année — Suisse*, éd. Imre Sulyok et Imre Mezö, [1976,] XIV - 144 p. ; vol. I/7 : *Années de pèlerinage. Deuxième année — Italie*, mêmes éditeurs, [1974,] XII - 131 p. ; *Années de pèlerinage — Troisième année*, mêmes éditeurs, [1975,] XII - 51 p.

Nous ne reviendrons pas sur la présentation générale de cette nouvelle édition des œuvres complètes de Liszt ainsi que sur nos nombreuses remarques et observations qui continuent — pensons-nous — à rester valables. Il suffira de se reporter à notre compte rendu paru dans cette même revue (LIX/2 [1973], 303-305).

Après les *Études* et les *Rhapsodies hongroises,* la *Neue Liszt-Ausgabe* (NLA) s'enrichit de trois volumes consacrés aux *Années de Pèlerinage.*

Le vol. 6, comprenant la *Première année - Suisse,* présente une initiative heureuse. Pour bien la saisir, il faut faire une rapide rétrospective. On sait, en effet, que Liszt nous a laissé une version préliminaire de sa *Première année,* composée en 1835-1836 et parue dans sa totalité en 1842 sous le titre *d'Album d'un voyageur.* Ce premier recueil se subdivisait en trois sections et seuls cinq morceaux (sur sept) de la première version (*Impressions et poésies*) ainsi que deux (sur neuf) de la seconde (*Fleurs mélodiques des Alpes*) furent repris avec de plus ou moins profonds remaniements dans la version définitive. Or, les éditeurs nous restituent les deux morceaux manquants de la première section (*Lyon* et *Psaume*) ainsi que la totalité de la seconde. En outre, ils y ajoutent la première version des *Cloches de G...* [enève] (celle donc d'*Impressions et poésies*) sous prétexte qu'elle est beaucoup plus développée que la dernière. Ceci est sans doute vrai, mais on ne comprend pas l'arbitraire des éditeurs qui fait que ce morceau est présenté dans ses deux versions, ainsi que les n[os] 2 et 3 des *Fleurs mélodiques* — ce dont nous nous réjouissons — mais que les autres ne sont retenus que dans la version définitive. Les différences sont pourtant profondes entre les deux « moutures » de la *Chapelle de Guillaume Tell* et de la *Vallée d'Obermann,* pour ne citer que ces deux exemples. Nous avons déjà soulevé longuement ce problème dans notre premier compte rendu. Les *Paraphrases* ne sont pas incorporées au volume, sous prétexte qu'elles parurent en version remaniée en 1877 sous le titre de *Trois Airs suisses.* Est-ce à dire que les éditeurs se proposent de nous les offrir plus tard ? La préface laisse cette question ouverte.

Certaines précisions par rapport à l'ancienne édition générale seront appréciées, particulièrement par les exécutants. Ainsi, dans la *Chapelle de Guillaume Tell,* les éditeurs indiquent que le signe $\wedge$ des mes. 61-62, 65-66 et 67-68 signifie une mise en relief des accords concernés. De même, l'accord à la main droite de la mes. 62, bien que noté en blanche, doit être maintenu durant la valeur d'une blanche pointée. Des remarques analogues concernant le rythme se retrouvent tout au long du recueil, notamment à la mes. 90 du *Lac de Wallenstadt,* à la mes. 5 de la *Pastorale* et aux mes. 123, 171, 200, 201 et 202 de la *Vallée d'Obermann.* Nous avons également apprécié la mention du conseil donné par Liszt (d'après les notes de Göllerich) d'accentuer fortement la main gauche au début de la *Vallée d'Obermann.*

La *Deuxième année - Italie* ne connaît pas de remaniements aussi complexes que la première. Seuls les *Tre Sonetti del Petrarca,* la « Dante-Sonate » et le supplément *Venezia e Napoli* existent en deux versions. Tandis que les éditeurs n'ont pas jugé nécessaire de reproduire la version primitive des *Sonetti* (qui elle-même était une adaptation de mélodies antérieurement composées par Liszt) ainsi que celle de la « Dante-Sonate », ils nous offrent en appendice la première version de *Venezia e Napoli.* Remarquons à nouveau l'arbitraire de leur choix. Il faut toutefois se réjouir de trouver ici réunies les deux versions de *Venezia e Napoli.* La première comprend quatre morceaux dont les deux derniers seront repris dans la version définitive de 1859 (réduite à trois morceaux), mais dans un ordre différent (3 devient 1, 4 devient 3). Ceci permet une intéressante comparaison qui, en particulier, nous éclaire sur les progrès faits par Liszt dans son écriture pianistique. En effet, grâce à la grande maîtrise technique obtenue dans son âge mûr, notre compositeur arrive

à obtenir des effets instrumentaux aussi impressionnants que dans sa jeunesse, tout en simplifiant et clarifiant l'exécution pianistique.

On se demande pourquoi seul le texte italien des *Sonnets de Pétrarque* est ici reproduit, alors qu'il était accompagné d'une traduction allemande dans l'édition d'origine (source B des éditeurs, p. 125).

Le contrôle des sources a été fait avec une grande minutie et a permis certaines corrections de détail dont la plus marquante est le remplacement de l'accord majeur (jusqu'alors habituel) de la mes. 123 de la « Dante-Sonate » par un accord mineur, en en donnant des raisons convaincantes dans les *Critical notes* (p. 128).

La *Troisième année,* composée quelque trois décennies après les deux premières, est d'un style beaucoup plus moderne et souvent fort dépouillé. D'habitude, les éditeurs n'en retiennent que les célèbres *Jeux d'eaux à la Villa d'Este.* Il est heureux que désormais le recueil complet des sept morceaux soit facilement accessible dans un texte très bien contrôlé. Ainsi, on notera les précisions concernant l'exécution pianistique de l'accord final du deuxième morceau, de la mes. 64 et des mes. 68 ss du troisième ainsi que du début du sixième.

Malgré certaines réserves — qui concernent surtout la conception générale — on ne peut que se réjouir de voir la NLA s'enrichir des *Années de Pèlerinage,* permettant ainsi aux musiciens, musicologues et mélomanes de pouvoir travailler sur des textes musicaux présentant non seulement un ensemble fort utile de remarque et d'annotations, mais surtout un maximum de garantie quant à leur fidélité par rapport aux sources et aux originaux.

Serge GUT.

Les voies de la création théâtrale, 6. *Théâtre et musique. Histoire du Soldat : Ramuz, Stravinsky... Études de... J. Jacquot, M. Louzoun, J. P. Ringaert,... J. M. Vaccaro...* Réunies et présentées par J. Jacquot. Paris, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978. 511 p., ill. et mus. [F.F. 109].

Ce beau et attrayant volume est le premier de la série qui fasse une place à la musique. Il apporte, à propos de l'*Histoire du Soldat* de Ramuz et Stravinsky, le résultat d'une expérience tout à fait originale : la reconstitution documentaire de la première représentation de l'œuvre en 1918 et, à partir de là, un travail de création aboutissant à un spectacle donné à l'Université de Tours en juin 1975. Formule très heureuse dans laquelle l'expérience théâtrale contemporaine se nourrit des enseignements d'une étude historique : les quatre contributions publiées de part et d'autre font bien apparaître la complémentarité de cette double démarche. Si le maître d'œuvre de l'ensemble fut Jean Jacquot, les autres responsables étaient pour la mise en scène J. P. Ringaert et pour la musique Jean-Michel Vaccaro, le dernier article, qui s'attache à l'élément vocal et gestuel du spectacle, étant dû à Myriam Louzoun.

On sait que Ramuz (devenu Russe) et Stravinsky (devenu Vaudois) n'avaient pu réaliser leur projet initial d'un spectacle itinérant, s'adressant à un public varié, dans la tradition des spectacles de la foire, mais que la création de l'œuvre eut lieu au très peu populaire Théâtre municipal de Lausanne, sous la direction d'Ansermet et avec les décors et costumes de René Auberjonois. Le *Soldat* ne fut repris avec des remaniements qu'en 1924 — année qui vit aussi la publication du texte et de la musique. Comme le note J. Jacquot, ce n'est qu'à la longue que l'œuvre a pu trouver les publics neufs auxquels leurs créateurs avaient pensé. L'idée du scéna-

rio est tirée d'un des contes russes publiés par Afanassiev. Ramuz a laissé cinq états successifs de son texte ; il a encore révisé en 1920 la première version de 1918, puis à nouveau en 1924 pour la publication. Tous ces remaniements sont ici étudiés pour la première fois, grâce aux manuscrits de la collection W. Reinhart, à la correspondance de Ramuz et à divers documents de la Bibliothèque de Lausanne. J. Jacquot y décrit l'effort de l'écrivain vaudois pous simplifier et concentrer progressivement son écriture.

Quant à Stravinsky, il procéda aussi à des modifications après la première de Lausanne. Lorsqu'il envoie la partition à Ansermet, le 2 juillet 1919, il signale qu'elle contient « tous les changements faits au courant de l'hiver passé ». Il était alors question du *Soldat* pour les spectacles de Diaghilev. Des répétitions eurent même lieu à Londres, où Ansermet avait des difficultés à trouver des interprètes, notamment un timbalier. Vaccaro écrit avec juste raison que l'assemblage instrumental de la partition n'est disparate qu'en apparence. Stravinsky a admis dans une conversation avec son ami Pierre Souvtchinsky, que l'idée lui en avait été suggérée par les combinaisons sonores des petits ensembles populaires que des Juifs polonais promenaient à travers la Russie d'alors. Dès avril 1920 Diaghilev avait renoncé au *Soldat,* car ni Picasso ni Rouché n'en voulaient et Massine était surchargé. La première réaction du chorégraphe des Ballets russes devant cette œuvre avait été de dire qu'il pourrait « faire tout cela rien qu'avec la chorégraphie, même sans musique ». Ansermet, qui rapporte le propos, devait pour sa part donner la musique seule sous forme de suite, le 20 juillet 1920 à Londres : la dernière danse du Diable y était notamment amplifiée. D'autres changements y furent encore apportés à l'occasion de l'audition du 22 février 1923 à Genève.

Le présent ouvrage tend précisément à montrer comment cohabitent les différentes composantes du *Soldat :* narration, dialogue, mime et danse, musique, changement de décor, de costume, de masque. « La conception esthétique qui prévaut, écrit J. Jacquot, est opposée à celle d'une synthèse des arts. La juxtaposition, la discontinuité, l'autonomie des moyens mis en œuvre en sont les principes et ils jouent même dans la composition du texte et de la musique ». Quant à la partition, précise J.-M. Vaccaro, « elle permet d'abord à chacun d'éprouver directement, physiquement, la sensation du temps vécu propre aux personnages et ses variations au cours de l'évolution des situations dramatiques. Enfin et surtout elle crée le temps du spectacle lui-même ; elle en détermine le rythme et la forme ».

François LESURE.

János KÁRPÁTI. *Bartók's String Quartets.* Budapest, Corvina Press, 1975. 280 p.

La version anglaise de l'ouvrage de Kárpáti se place entre les deux ouvrages en hongrois de l'auteur (Bibliothécaire de l'Académie F. Liszt de Hautes Études Musicales de Budapest), *Bartók vonósnégyesei* [Les Quatuors à cordes de Bartók] (Budapest, Zenemükiadó, 1967) et *Bartók kamarazenéje* [la musique de chambre de Bartók] (*ibid.,* 1976). La notice figurant en page 4 semble suggérer que l'édition en langue anglaise est issue d'une traduction du premier de ces deux ouvrages. Ceci est inexact, pour deux raisons :

1° parce que les deux ouvrages parus en hongrois, malgré l'identité (partielle) de leur sujet et de leur texte, ont été conçus dans des buts assez différents : le premier commence par la présentation et l'analyse des six quatuors et finit pas une

« synthèse » (prématurée) dans laquelle l'auteur, avec une méthode et une rigueur qui lui sont propres, essaie de tirer des conclusions sur l'écriture bartókienne à travers les Quatuors ; dans le second la méthode est différente, l'ordre des idées inverse ;

2° parce que cette version anglaise est beaucoup plus proche de la deuxième version hongroise que de la première dont elle porte le titre.

De tout cela il s'ensuit que, pour donner une appréciation juste et réelle de cette version anglaise, il faut d'abord répondre à une question sous-jacente : pourquoi l'auteur a-t-il remanié la première version hongroise et quels sont les rapports exacts entre les deux versions hongroises ?

Un coup d'œil, même superficiel, sur les deux volumes est déjà révélateur. Le second est sensiblement plus long que le premier (de plus de 100 pages, ce qui représente une augmentation de 40 % à peu près du volume par rapport au premier). Il est vrai que le sujet englobe toutes les œuvres de musique de chambre de Bartók à partir du 1er Quatuor à cordes, les six Quatuors, les deux Sonates pour violon et piano, les *Contrastes* pour violon, clarinette et piano et la Sonate pour deux pianos et percussion. Et puisque cette dernière, apparentée à d'autres œuvres, nous entraîne forcément vers un autre domaine de l'art et de l'esthétique bartókiens (la Sonate pour deux pianos et percussion connaît une deuxième version qui est le Concerto pour deux pianos et orchestre), l'écriture des neuf œuvres traitées est forcément moins homogène et moins fermée que celle des six Quatuors. Paradoxalement, plus on approfondit la musique de Bartók, plus la synthèse paraîtra lointaine et complexe. Pourtant elle se laisse deviner à une phase de l'évolution que Bartók aurait atteinte certainement, s'il avait pu vivre deux ou trois ans de plus.

Du moment que l'écriture ne représente pas celle de la totalité de l'art bartókien, il n'y avait plus de raison de commencer par l'analyse des œuvres. Ainsi, par la force des choses, Kárpáti a été amené à reconsidérer l'ordre de ses idées directrices. Ceci d'autant plus que, durant les neuf ans qui séparent les parutions des deux livres, d'autres publications importantes concernant les sujets *stricto sensu* (celui du premier) et *lato sensu* (celui du second) sont venus s'ajouter au nombre déjà considérable des textes consacrés aux Quatuors de Bartók. Cela est d'ailleurs compréhensible. Depuis Haydn l'écriture du quatuor à cordes est considérée comme appartenant à la quintessence de la technique du compositeur. Et cela est particulièrement vrai pour Beethoven et pour Bartók, dont les Quatuors, de son vivant même, ont été largement commentés par Kodály, Jemmitz, Altmann, Abraham, Henry Barraud, Kuznitzky, Antal Molnár, Pollatschek, Aladár Tóth, Egon Wellesz et d'autres. Le premier qui ait consacré une étude à l'ensemble des six Quatuors semble avoir été Mátyás Seiber (1945) et le premier qui ait essayé d'en définir les particularités intrinsèques fut l'Anglais Colin Mason (1950 et 1957). Le grand théoricien hongrois de l'écriture bartókienne Ernó Landvai qui publie, depuis 1955, des ouvrages suscitant beaucoup de controverses, surtout en Hongrie, n'a pas, à notre connaissance, consacré une attention particulière aux Quatuors, mais il y a peu de musicologues en Hongrie qui aient pu se soustraire à ses vues. Kárpáti en tient compte également, mais pas uniquement. Depuis une trentaine d'années, dans l'esthétique musicale influencée par la musique de Bartók, les Hongrois de Hongrie (Molnár, Szabolcsi, Demény, Ujfalussy, Szöllösy, Kroó, Kárpáti, Lendvai, Somfai) ou d'ailleurs (Seiber, Veress, le regretté Tibor Serly, le seul auteur que Kárpáti ne semblait pas connaître au moment de l'élaboration de son texte) de même que les non-Hongrois ayant une connaissance plus ou moins approfondie de la langue hongroise (Mason, Dille) jouent un rôle

prédominant, ce qui est, après tout, un phénomène assez naturel. Le livre de Kárpáti en présente un bilan bien équilibré. Il ne faut pas oublier non plus qu'en 1971 s'est tenue à Budapest une Conférence internationale à la mémoire de Béla Bartók, lors de laquelle Kárpáti fit une communication très remarquée sur « Le désaccordage dans la technique de composition de Bartók », sujet qui s'applique à bien des Quatuors (au V[e] en premier lieu). Il s'agit simplement d'un déplacement d'un demi-ton d'un des deux tétraccordes qui forment l'échelle majeure, procédé dont on peut trouver déjà l'origine dans la pratique musicale de la Grèce antique. On comprend facilement pourquoi Kárpáti a jugé nécessaire le remaniement de son ouvrage. La version anglaise est quasiment identique à la seconde version hongroise, mises à part les quatre œuvres traitées en plus dans cette dernière ; la bibliographie à elle seule en fournit la preuve. Cela nous amène à penser que l'idée du remaniement s'est concrétisée d'abord dans la version anglaise, et que la seconde version hongroise s'en est fait l'écho sur un plan plus large.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Kárpáti est, en langue occidentale, la monographie la plus complète jusqu'ici consacrée à l'art de Bartók. Une mise au point dont les principaux mérites sont la clarté et l'absence de toute interprétation aventurée.

Jean GERGELY.

SUMMARIES

THE *CHANSONS SPIRITUELLES* OF 1597 : AN UNLISTED PROTESTANT ANTHOLOGY

Chansons spirituelles, anciennes et nouvelles... (s.l., 1597 ; Abbr. : CS 1597) contains French texts of ninety-five songs stylistically related to but different (with four exceptions) from those in the Huguenot chansonniers of 1555 and 1569. Protestant doctrine based on the Pauline Epistles and tales of martyrs constitute the subject matter. Unique to CS 1597 is a group of songs by Jacques d'Ossie (also spelled Dosie and Dosy), a Protestant from Artois held prisoner (1557-1559) at Leeuwarden in the Netherlands. His songs recount his religious beliefs and persecution in popular strophic style. They also correct fact about his life in T. J. van Braght's martyrology, *Het Bloedig Tooneel* (1660), where he is referred to as both Dosie and d'Auchy.

Timbres are specified for each text and include French secular songs, psalms of Marot and Bèse, Flemish *chansons spirituelles* from the *Veelderhande Liedekens* collections, German hymn tunes, and a Latin chant. The Appendix of this article presents the text incipits and *timbres* of CS 1597 and demonstrates their textual relationships. CS 1597 provides further insight into the use and life span of sixteenth-century *timbres*.

Dorothy S. PACKER.

*
* *

LEITMOTIFS IN *THE SNOW MAIDEN* ANALYZED BY RIMSKY-KORSAKOV

This is the first chapter of an article written by Nicholas Rimsky-Korsakov in June 1905. The composer intended to write down a large and precise analysis of his opera « The Snow Maiden — A spring tale », which he considered as his best one. Unfortunately the article remained unachieved ; the first part has been the only entirely written. It explains with the greatest theoretical and technical precision the use and transformations of the leitmotifs and leitharmonies of the opera.

As long as we know, it is the first french translation of this article, which has both a documental and a didactical interest, and shows the pedagogig methods of the composer. It can also give important elements for a compared study of Rimsky-Korsakov's and Wagner's, Mussorgsky's or Tchaikovsky's philosophy of leitmotif.

André LISCHKÉ.

NÉCROLOGIE

VLADIMIR FÉDOROV (*)

1901-1979

Après une longue maladie, notre collègue et ami Vladimir Fédorov s'est éteint à Paris, le 1er avril 1979. Né le 5 août 1901 à Tchernigov (Ukraine), il était le fils de Michel Fédorov, qui fut ministre dans le gouvernement « libéral » du comte Witte et démissionna de ce poste après le retour du régime tsariste au pouvoir personnel ; il devint alors co-directeur de la Compagnie maritime et commerciale, membre de la direction de la banque « Azov-Don » et adjoint au maire de St-Petersbourg. C'est donc dans une ambiance aisée que se déroula la jeunesse de Vladimir : doué pour le dessin et la peinture, il avait pris de bonne heure des leçons de musique et de piano et acquis une solide connaissance du français et de l'allemand. Sa famille habitait soit à St-Petersbourg, soit dans une propriété située en pleine campagne, où les enfants menaient une existence très libre et où lui-même faisait preuve d'un tempérament très indépendant. C'est à Moscou puis à Odessa que se réfugièrent les Fédorov devant les développements de la Révolution. En mai 1919 Vladimir obtint à Novorossysk, sur la Mer Noire, son certificat de fin d'études secondaires et, quelques mois plus tard, s'inscrivit à la Faculté des lettres de Rostov-sur-le-Don. Mais, après l'effondrement des armées blanches, la famille émigra à Constantinople, puis arriva en France en novembre 1920. Michel Fédorov créa bientôt à Paris un comité d'aide à la jeunesse universitaire russe qui distribuait des bourses et organisait des concerts, qui permirent à Vladimir de connaître des musiciens tels que Kussevitzky, Rachmaninov et surtout V. Zavadsky, de participer comme pianiste accompagnateur aux concerts de la chanteuse Maria Nevi. Toute cette partie de sa vie, Vladimir ne l'évoquait pratiquement jamais, si ce n'est dans ses écrits par des touches très indirectes, relatives à la nature des musiciens russes, qui ont « toujours quelque part quelque chose d'exacerbé » ou bien « gens ultra-sensibles, chez qui la moindre égratignure psychique,... le moindre passager déséquilibre social laisse une trace visible » dans leur œuvre (*Revue de musicologie,* 1957, p. 63).

(*) En 1952 V. F. écrivait : « l'orthographe officielle du nom est *ff,* mais je préfère le *v* ».

Il est difficile d'indiquer avec précision les études musicales (probablement harmonie et contrepoint) qu'il poursuivit en Allemagne vers 1922, mais lui-même a désigné dans diverses notices les conservatoires de Dresde, Leipzig et Berlin, de même que Francfort et Wiesbaden ; parmi ses maîtres : Wolff et Neumann. C'est bien en tout cas vers une carrière musicale qu'il s'orientait. En 1926 il s'inscrit comme auditeur au Conservatoire de Paris et suit les cours de Gédalge (fugue) et Paul Vidal (composition). Entre 1926 et 1930 il compose : un concerto pour piano, une *Suite luxembourgeoise* pour orchestre de chambre, *4 Haïku japonais* pour chant et quatuor à vents, *Sur des textes de Michel-Ange* pour chant et piano, un Prélude pour piano, ainsi que deux œuvres qui furent publiées en 1928 aux Éditions russes de musique : *Deux tableaux* pour piano et une Sonate pour piano. Mais les mois suivants le voient renoncer à la musique : il fréquente l'École des Hautes Études et l'École des chartes, obtient une licence ès lettres et le diplôme de l'Institut d'art et archéologie (1930) ; il suit les cours d'André Pirro et commence à préparer une thèse de doctorat sur la messe polyphonique. Enfin, en 1933, il oriente définitivement sa carrière vers les bibliothèques : ayant obtenu le Diplôme technique de bibliothécaire, il entre comme auxiliaire à la bibliothèque de l'Université de Paris. Il joue là un rôle décisif dans la création du catalogue collectif des périodiques, dont il rédige les premières règles (1939). Naturalisé en 1938, il tombe malade et se trouve éloigné de la vie active pendant toute la période de la guerre, qu'il passe en sanatorium, puis en maison de post-cure. Il sera ensuite détaché à la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine jusqu'en 1945.

En 1947 il entre enfin à la Bibliothèque nationale et est aussitôt attaché au Département de la musique, qu'il ne quittera plus jusqu'à sa retraite en 1966. Il s'y consacra surtout au classement et au catalogage des fonds non encore inventoriés du Conservatoire, réalisa diverses expositions — notamment celle du centenaire de J.-Ph. Rameau dont il rédigea l'important catalogue (1964) — et plusieurs présentations consacrées à des musiciens français contemporains. Mais l'aspect le plus original de son action concerne la collaboration internationale. C'est dans ce domaine qu'il s'est le mieux réalisé, où il a montré des dons d'initiative, d'organisation, où il a trouvé un terrain à défricher à la mesure de ses capacités et de ses goûts, plus que dans son pays d'accueil, dans lequel les responsabilités lui furent assez chichement mesurées. Après les réunions préparatoires de Florence et de Lunebourg (1949-1950), Fédorov fut au centre de la création à Paris, en 1951, de l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM) : il en devint aussitôt le secrétaire général, avant d'en être le président (1962) et d'en rester le conseiller très écouté. Il organisa avec un soin rigoureux les congrès et les commissions de travail, créa la revue *Fontes artis musicae*, milita très efficacement pour la réalisation la plus remarquable de l'association, le Répertoire International des Sources Musicales (RISM), dont il devait rester jusqu'à sa mort le principal animateur. Soucieux de coordonner les activités de l'AIBM avec celles des

musicologues, il chercha à améliorer le fonctionnement de la Société Internationale de Musicologie, qui l'élut à son tour président en 1964 et dont il réforma les statuts. La même année, il devait ajouter un troisième titre de président : celui du Conseil International de la Musique (affilié à l'UNESCO), auquel cependant il ne parvint pas, malgré ses efforts, à donner une direction moins artificielle. Nul au monde n'a plus que Fédorov cru aux vertus de la coopération internationale et ne s'y est aussi infatigablement dévoué.

Ces multiples activités étaient évidemment trop absorbantes pour lui permettre de réaliser les travaux personnels qu'il avait projetés. Son œuvre musicologique est cependant loin d'être négligeable. Auteur d'une monographie sur *Moussorgsky,* publiée en 1935, il resta essentiellement spécialisé dans le domaine de la musique russe et publia de nombreux articles (dont six dans notre revue), dispersés dans des Mélanges et recueils divers et consacrés à B. Asafiev, Glinka, Glazounov, Prokofiev, Stasov, Tchaïkovsky, Moussorgsky. Il fut aussi le responsable de toute la partie française de l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (14 vol.), dans laquelle il écrivit lui-même plus de quinze articles, et le co-rédacteur de l'*Encyclopédie de la musique* (Fasquelle). Parmi les projets qu'il ne put mener à bien, mentionnons une « Histoire de l'imprimerie musicale en France » et un ouvrage général sur la musique russe. Membre de notre Société depuis 1931, il en fut entre 1962 et 1967 le trésorier-adjoint.

Vladimir Fédorov avait su créer à travers le monde un vaste réseau d'amitiés : l'efficacité de son aide était fort appréciée de tous les musicologues. Il ne paraissait réservé qu'à ceux qui n'avaient pas su deviner sa pudeur. A ceux qu'il avait aidé de ses conseils et auxquels il accordait son affection, il laisse le souvenir d'un homme très attachant, d'une profonde humanité, exigeant avec lui-même et d'un esprit avide d'absolu.

François LESURE.

*
* *

ERWIN R. JACOBI

(21 septembre 1909-27 février 1979)

Bien que relativement tard venu à la musicologie, Erwin Jacobi a laissé à cette discipline un héritage qu'on ne peut oublier. Né à Strasbourg, où son père était co-propriétaire d'une firme métallurgique (laminoirs, zinguerie, etc.), Jacobi quitta cette ville en 1920, en même temps que bien d'autres Germano-Alsaciens d'origine. La famille s'intalla à Frankfurt am Main, où il compléta ses études secondaires. Par la suite, il étudia l'économie aux Technischen Hoschschulen de Munich et de Berlin : cette dernière lui délivra un diplôme d'ingénieur en 1933. De 1934 à 1952, il vécut en Israël, travaillant d'abord dans l'agriculture puis dans l'industrie et l'administration. Il y étudia aussi le clavecin avec Frank Pelleg et la théorie musicale avec Paul Ben-Haim, peu de temps avant de partir en 1952 pour les États-Unis, afin d'y poursuivre ses études musicales : le clavecin avec Wanda Landowska, la théorie avec Paul Hindemith et l'histoire avec Curt Sachs.

En 1953, Jacobi s'établit à Zürich, où il devait demeurer jusqu'à la fin de sa vie. Après avoir travaillé avec Hindemith et A.-E. Cherbuliez à l'Université de Zürich (et avec Edouard Müller et A. Wenzinger à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle), Jacobi soutint en 1957, sous la direction d'Hindemith, sa thèse de doctorat, *Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von J.-Ph. Rameau* (publiée à Strasbourg dans la collection *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen*). Par la suite, Jacobi enseigna à plusieurs reprises aux Universités de Zürich et d'Indiana. A l'Université d'Iowa, où il passa un semestre en 1970, on conserve encore le souvenir reconnaissant de son dévouement aux étudiants et à la Faculté, et de la générosité avec laquelle il donnait son temps et distribuait son vaste savoir.

Plusieurs thèmes dominaient la carrière d'Erwin Jacobi. C'était d'abord Rameau : son œuvre maîtresse dans ce domaine fut la publication, en six volumes de facsimilés annotés, des *Complete Theoretical Writings* de Rameau, pour laquelle le gouvernement français lui décerna en 1975 le titre de Chevalier de l'Ordre national des arts et lettres. De nombreux articles, ainsi que des éditions de traités d'Agricola, de Tartini, de Tosi et de Türk, témoignent de son intérêt permanent pour la théorie de la musique.

Albert Schweitzer constitue un sujet pour lequel l'intérêt et l'activité de Jacobi devaient aller sans cesse grandissant. Outre l'attrait qu'exerçait évidemment la personnalité de Schweitzer — aussi bien comme musicien que pour son action humanitaire —, un lien étroit unissait les deux

Alsaciens. Amis des parents de Jacobi, Albert Schweitzer leur rendait fréquemment visite entre 1918 et 1920, et autorisait le jeune Erwin à venir s'asseoir à ses côtés à l'orgue de St. Thomas, pendant qu'il accompagnait la mère de Jacobi qui chantait à l'église. Après l'installation à Francfort, la maison familiale devint le domicile de Schweitzer lorsque ce dernier était de passage dans la région. Ces détails, et bien d'autres, figurent dans un article émouvant qui présente un ensemble de lettres inédites de Schweitzer à la mère de Jacobi [1]. A partir de 1958, Jacobi prononça nombre de conférences et rédigea plusieurs dizaines d'articles relatifs à tel ou tel aspect de la vie de Schweitzer. L'auteur devait en dresser la liste, ainsi que de leurs traductions (en anglais et en français, mais aussi en hébreu, en japonais et en espagnol) dans un inventaire de sept pages : « Veröffentlichungen über Albert Schweitzer » (novembre 1976).

La constitution de sa bibliothèque personnelle fut pour Jacobi une préoccupation constante. Conçue d'abord comme instrument de travail destiné à favoriser ses propres recherches, elle reflète naturellement la variété de ses champs d'intérêt et de ses contacts professionnels. Elle contient cependant plus de 500 manuscrits et imprimés rares, du XVe (fragments d'antiphonaires sur parchemin) au XXe siècle (autographes de Debussy,Otto Klemperer, Alma Mahler, etc.). Peu de temps après la publication, en 1973, de la 3e édition du catalogue de cette collection [2], elle fut acquise par la Zentralbibliothek de Zurich, où elle porte témoignage de deux traits essentiels de la personnalité d'Erwin Jacobi : l'érudition, le dévouement sincère à la recherche.

Rita BENTON.

---

1. « Albert Schweitzer : unveröffentliche Briefe an Margit Jacobi », mitgeteilt von Erwin R. Jacobi, *in : Librarium*, Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft, 19/1 (1976), p. 2-21.

2. Allgemeine Musikgesellschaft Zürich, *Musikbibliothek Erwin R. Jacobi... Music Library of Erwin R. Jacobi ; Rare Editions and Manuscripts Catalogue*, 3e éd. revue et augm., par Regula Puskás (Zurich, Verlag Hug, 1973). Un supplément, préparé en 1974, ajoute une liste de 1) Werkverzeichnisse, die in diesem Katalog ausgeführt werden ; 2) Berichtigungen ; et 3) Ergänzungen (n°s 515 à 524).

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO

Jean-Claude Ch. CHABRIER (né en 1931) est docteur en médecine (Paris, 1959), diplômé des « Langues orientales » (Paris, 1967) et docteur en musicologie (Paris-Sorbonne, 1976), avec une thèse consacrée à : *Un mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental. L'École de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir. Étude sociologique et musicologique.* Orientaliste-musicologue attaché de recherche au C.N.R.S., il étudie les corrélations évolutives entre le luth-*°ûd* et les structures modales arabo-irano-turques. Il a mis au point une méthode d'analyse modale comparative dont les résultats sont consignés dans *Arabesques, anthologie phonographique du récital oriental* (Paris, 1979).

André LISCHKÉ (né en 1952) est diplômé de la Schola Cantorum de Paris, et titulaire du premier prix de musicologie du Conservatoire National Supérieur de Musique (Paris), avec une thèse consacrée à *L'œuvre dramatique de Rimsky-Korsakov. Aspects du langage et de la technique* (1979). Il s'est spécialisé dans l'étude de la musique russe.

Dorothy S. PACKER a fait ses études de musique et musicologie à l'Université de Boston (Ph. D., 1946). Elle s'est spécialisée dans l'étude de la chanson monodique française du XVIe siècle au milieu du XVIIIe siècle. Parmi ses dernières publications : « François Rabelais, Vaudevilliste », *The Musical Quarterly,* LVII/1 (1971), 107-128 ; « Horatian Moral Philosophy in French Song, 1649-1749 », *The Musical Quarterly,* LXI/2 (1975), 240-271.

PUBLICATIONS
de la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

1. Monuments de la Musique ancienne

I. *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531,* éd. Yvonne Rokseth (1925, rééd. 1965). XX-58 p., facsim.

II. * *Œuvres inédites de Beethoven,* éd. Georges de Saint-Foix (1926). VIII-64 p., facsim.

III-IV. *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle,* éd. Adrienne Mairy et G. Thibault (1934, rééd. 1976). LXXXII-182 p.

V. *Treize motets et un prélude pour orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant,* éd. Yvonne Rokseth (1930, rééd. 1968). XXV-61 p., fascim.

VI. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* éd. en facsimile par André Tessier, étude artistique du manuscrit par Jean Cordey (1932). 53-145 p.

VII. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,* transcription par André Tessier (1932-33). 35-148 p.

VIII. * Jean Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin,* éd. Marguerite Roesgen-Champion (1935). 18-161 p.

IX. Jean Joseph Cassanéa de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin en sonates,* éd. Marc Pincherle (1935, rééd. 1969). 29-72 p., facsim.

X. * *Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIVe-XVe s.),* éd. Amédée Gastoué (1936). XX-175 p., facsim.

XI-XII. * Adrien BOIELDIEU, *Sonates pour le pianoforte,* éd. Georges Favre :
— vol. I (1944). XXXVI-71 p., facsim.
— vol. II (1947). 164 p.

XIII. Gilles JULLIEN, *Premier livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1952). XXXII-145 p., facsim.

XIV. Guillaume Gabriel NIVERS, *Troisième livre d'orgue,* éd. Norbert Dufourcq (1958, rééd. 1974). X-126 p., facsim.

XV. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci,* éd. Jacques Chailley (1959). 192 p.

XVI. *Airs de cour pour voix et luth,* éd. André Verchaly (1961). LXXI-209 p., facsim.

XVII. *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661,* éd. Denise Launay (1963). LIV-219 p.

---

* *Ouvrages non disponibles.*

XVIII. *Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes*, éd. Norbert Dufourcq, Janine Alaux, Roger Hugon et Roberte Machard (1970). XVII-91 p., facsim.

XIX. *Pièces pour le Violon à quatre parties de différents autheurs, Ballard, 1665*, éd. Martine Roche (1971). XXIII-44 p., facsim.

XX. *Concert à deux violes esgales du Sieur de Sainte-Colombe*, éd. Paul Hooreman (1973). XXII-232 p., facsim.

XXI. Jean-François DANDRIEU, *Trois livres de clavecin de jeunesse*, éd. Brigitte François-Sappey (1975). XI-82 p.

XXII. Pierre DANDRIEU, *Livre de noëls variés pour orgue*, éd. Roger Hugon (1979). XII-196 p., facsim.

2. Documents et Catalogues

I-II. Lionel de LA LAURENCIE, *Inventaire critique du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris* [catalogue thématique], 2 vol. (1930-31). 107-18 p. ; 112-34 p.

III-IV. *Mélanges de musicologie offerts à M. de La Laurencie* (1933). 295 p.

V-VI. * Norbert DUFOURCQ, *Documents inédits relatifs à l'orgue français (XVIe-XVIIIe siècles)* (1934-35). 486 p.

VII. * Lionel de LA LAURENCIE et Amédée GASTOUÉ, *Catalogue des livres de musique de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris* (1936). XVII-184 p.

VIII. * G. THIBAULT et Louis PERCEAU, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle* (1941). 121-15 p.

IX. François LESURE et G. THIBAULT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (1955). 304-7 p.

X. Marie BRIQUET, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)* (1961). 124 p.

XI. Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)* (1966). 189 p.

XII. François LESURE, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)* (1969). 87-74 p. (facsim.).

XIII. Sylvette MILLIOT, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle* (1970). 237 p.

3. Études

I. Jean ROLLIN, *Les chansons de Clément Marot* (1951). 379 p.

II. Michel HUGLO, *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison* (1971). 487 p.

III. Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)* (1975). 372 p.

4. Hors collection

Camille SAINT-SAËNS et Gabriel FAURÉ, *Correspondance*, éd. Jean-Michel Nectoux (1973). 133 p.

5. Transcriptions automatiques

Hans GERLE, *Tabulatur auff die Laudten (Nuremberg, 1533)*, éd. Hélène Charnassé, Raymond Meylan et Henri Ducasse :
— fasc. I, *Préludes* (1975). XXIII-47 p., facsim.
— fasc. II, *Pièces allemandes* (1976). XVI-84 p., facsim, ill.
— fasc. III, *Chansons françaises et trios* (1976). XVI-49 p., facsim.
— fasc. IV, *Psaumes et motets latins à troix voix* (1977). XIV-85 p., facsim., ill.
— fasc. V, *Psaumes et motets latins à quatre voix* (1978). XI-40 p., facsim., ill.

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS

Les manuscrits doivent être dactylographiés (recto seulement) avec double interligne (environ 25 lignes par page, et 60 signes par ligne). Les notes, numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux, doivent être dactylographiées sur feuilles séparées, avec double interligne.

Les exemples musicaux, dessins, cartes et schémas seront établis sur bristol blanc ou calque, à l'encre de Chine. Remettre les originaux et non des photocopies. Les photographies seront le plus nettes possible, sur papier brillant, et normalement contrastées. L'emplacement des exemples musicaux et des illustrations sera indiqué très clairement dans la marge du texte.

La présentation des références bibliographiques doit se conformer aux modèles proposés ci-dessous :

> Barry S. BROOK, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography*, RILM Retrospectives, 1 (New York, Pendragon Press, 1972), p. 176-180.
>
> Samuel BAUD-BOVY, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie,* LVIII/2 (1972), 153-161.

Chaque manuscrit doit être envoyé en double exemplaire, accompagné d'un résumé en anglais d'une demi page environ, et d'une brève notice biographique sur l'auteur.

Les auteurs sont instamment priés de corriger uniquement les fautes d'impression sur les épreuves, et de n'apporter aucune modification à leur propre texte.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 25 tirés-à-part de son article.

Tout matériel destiné à la publication dans la *Revue de Musicologie* doit être adressé au rédacteur en chef : Jean Gribenski, 18, boulevard de la Liberté, 92320 Châtillon.

Vient de paraître :

Pierre DANDRIEU

Organiste de Saint-Barthélemy

1664-1733

LIVRE DE NOËLS VARIÉS POUR ORGUE

Transcription et restitution

d'après le Vm^7 1839 et le Rés. F 91
de la Bibliothèque Nationale de Paris

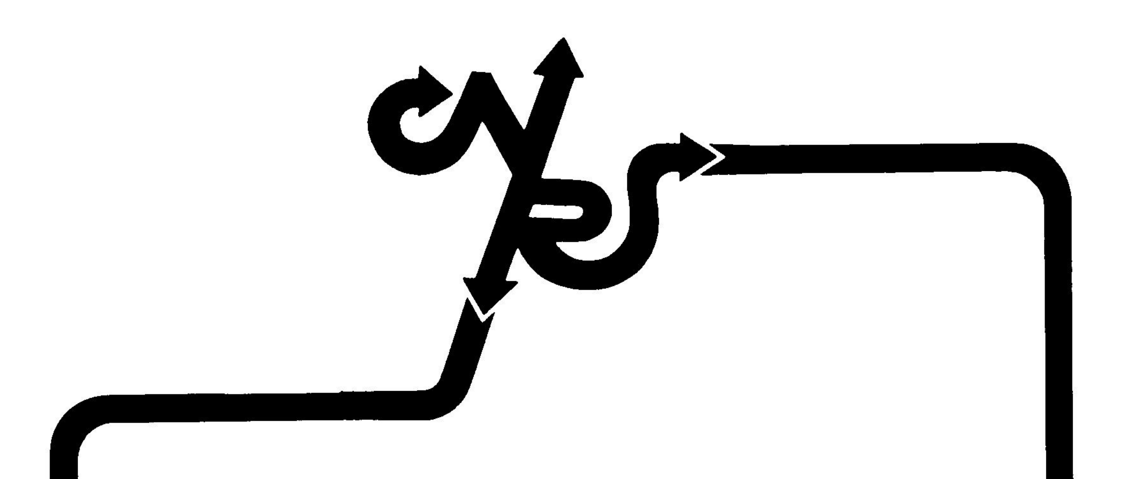
par

Roger HUGON

Préface de Norbert Dufourcq

PARIS
Publications de la Société Française de Musicologie
Troisième série, tome XXII

Heugel et Cie
1979



LES VOIES DE LA CRÉATION THÉATRALE

Volume 6. Études réunies et présentées par Jean Jacquot

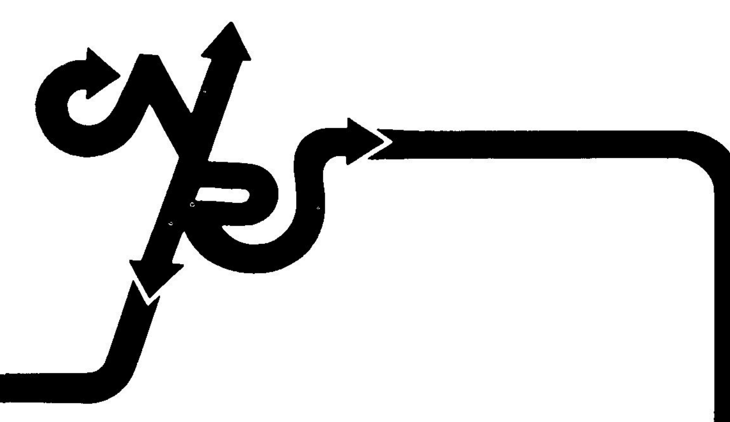
Ce volume s'organise autour de deux centres d'intérêt : *Théâtre et musique* et *Mises en scène d'œuvres anciennes.*

Le thème **Théâtre et musique** est illustré par une étude à plusieurs voix de l'**Histoire du soldat.**

Dans cette œuvre la fonction dramatique de la musique, et son rapport avec les autres éléments de la représentation sont saisis par une double démarche : travail de création aboutissant à la réalisation d'un spectacle ; reconstitution, sur des données documentaires en grande partie inédites (dessins, photographies, manuscrits) de la genèse de l'œuvre de Ramuz et Stravinsky et de sa première représentation avec la collaboration du peintre Auberjonois.

Dans la seconde partie de l'ouvrage sont étudiées des mises en scène d'œuvres classiques françaises (Racine, Molière) et élisabéthaines (Marlowe, Shakespeare).

Ouvrage 21-27, 514 pages, 210 fig., ex. musicaux.
ISBN 2-222-02194-4



Collection « LE CHŒUR DES MUSES »
CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS

ŒUVRES DES DUBUT

Édition et transcription par Monique ROLLIN
et Jean-Michel VACCARO

Ce volume comprend toutes les œuvres attribuées à Pierre Dubut le père et à son fils Pierre. Il contient 138 pièces, éditées en tablature et transcription : préludes, allemandes, courantes, sarabandes, canaries, etc.

L'activité de Dubut le père s'étend de 1635 à 1675, celle de son fils de 1665 à la fin du siècle. Et malgré quelques incertitudes des sources quant à la chronologie et aux attributions, on peut distinguer deux tendances stylistiques dans la collection. Les pièces du Père, proches de celles du Vieux Gautier et de Dufaut se rattachent au style baroque. Dans celles du fils apparaissent de nouveaux éléments (prédominance de la mélodie, rationalisation de la forme, simplification de l'écriture instrumentale) qui témoignent d'une évolution vers le style classique qui fleurira au début du XVIII[e] s. avec la musique instrumentale de Couperin et de Rameau.

L'œuvre riche et variée des Dubut suscitera l'intérêt des luthistes et des musicologues qui y découvriront des pages qui comptent parmi les plus belles du répertoire français.

Ouvrage 24,4 × 31,5 de 52 p. de texte et 209 de musique
ISBN 2-222-02549-4

Œuvres récemment publiées dans le Corpus :

Œuvres d'Adrian LE ROY :
Les Instructions pour le luth (1574), 2 vol.
Sixiesme livre (1559)

Œuvres d'Albert DE RIPPE :

Vol. I **Fantaisies**
Vol. II **Motets et Chansons**
Vol. III **Chansons et danses**
Œuvres de Julien BELIN
Œuvres de VAUMESNIL, EDINTHON, PERRICHON, RAËL, MONTBUYSSON, LA GROTTE SAMAN, LA BARRE
Œuvres des MERCURE

Également dans la collection :

André SOURIS : **Conditions de la musique et autres écrits**

Editions du CNRS
15 quai Anatole France. 75700 Paris

IMPRIMERIE DURAND, 28600 Luisant (France) Tél. : (37) 21-14-87

ISSN 0035-1601